UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Dottorato di ricerca in Studi sul Patrimonio Culturale

XXIX Ciclo

IVANA RANDAZZO

Tesi di dottorato

Rudolf Wittkower e gli 'itinerari' simbolici

Tutor

Chiar.mo Prof. Giancarlo Magnano San Lio

Coordinatore

Chiar.ma Prof.ssa Grazia Pulvirenti

INDICE

Introduzione p. 4

Capitolo primo: Rudolf Wittkower e la Scuola di Warburg p. 7
1.1 - La biblioteca Warburg e le mostre fotografiche p. 7
1.2 - *Il rituale del serpente* e *L'aquila e il serpente* p. 24

Capitolo secondo: Gli scambi tra Oriente e Occidente
e la trasmigrazione dei simboli p. 36
2.1 - Oriente e Occidente: le vie di collegamento e la credenza
nelle razze favolose p. 36
2.2 - Gli scambi culturali tra Oriente e Occidente p. 47

Capitolo terzo: Il fascino dell'Egitto p. 61
3.1 - Le *lectures* sull'influenza egiziana in Occidente p. 61
3.2 - L'Egitto e G.B. Piranesi p. 72

Capitolo quarto: Wittkower e l'arte italiana p. 85
4.1 - Gli studi su Michelangelo p. 85
4.2 - Il palladianesimo e i contratti Europa e Cina p. 96
4.3 - Scultura, pittura, architettura barocche p. 109

Considerazioni conclusive p. 123

Appendice I: p. 128
Lettere p. 132

Appendice II:

La mostra su Donatello p. 145

La mostra su *Indian art* p. 148

Bibliografia: p. 151

Opere di Rudolf Wittkower p. 151

Letteratura critica p. 153

INTRODUZIONE

Il celebre storico dell'arte Rudolf Wittkower, noto soprattutto per gli studi sull'arte barocca e l'architettura italiana e per i lavori sul Rinascimento, Michelangelo, Palladio e Bernini, è stato anche un importante e attivo rappresentante dell'Istituto Warburg a Londra.

Dall'incontro, nel 1927, con Aby Warburg alla biblioteca Hertziana a Roma, quando Wittkower lavorava alla bibliografia di Michelangelo, si istaurò una comunità di intenti e di interessi che Wittkower svilupperà non soltanto negli anni londinesi ma fino alla fine della sua vita, tra l'altro in un ciclo di lezioni americane strettamente connesso con argomenti di stampo warburghiano.

Entrato in contatto con la cerchia di studiosi del Warburg Institute, Wittkower diventò una figura chiave per il centro di studi in qualità di docente, di fondatore e co-editore del *Journal of Warburg Institute* e come curatore della collezione fotografica. Insieme a Fritz Saxl, che era diventato Direttore dell'Istituto dopo la morte del maestro, egli organizzò una serie di mostre, più o meno note, che seguivano nella metodologia l'insegnamento del fondatore dell'Istituto, vale a dire il modello già sperimentato per *Mnemosyne*, il grande atlante della memoria. Si trattava di una serie di pannelli con fotografie di opere d'arte e altri documenti visivi della storia della cultura su temi cari all'Istituto che avevano l'obiettivo, poi realizzato, di far conoscere alla popolazione inglese e di pubblicizzare l'Istituto, originariamente nato come biblioteca di famiglia.

Da poco trasferitosi da Amburgo a Londra, l'Istituto continuò a essere luogo di ritrovo per studiosi e umanisti che portavano avanti le idee del maestro e cercavano di promuovere le attività culturali anche

attraverso le mostre fotografiche, che consentivano ai visitatori di guardare con attenzione alla sopravvivenza dell'antico e alla continuità tra antichità, medioevo e età moderna.

Dalla cerchia degli studiosi afferenti all'Istituto ed alla Biblioteca Warburg Rudolf Wittkower venne continuamente stimolato nelle sue complesse ricerche sulla sopravvivenza dei simboli del mondo arcaico nelle epoche successive e sulla trasmigrazione delle immagini tra Oriente e Occidente, come si evince dai numerosi articoli pubblicati, a partire dal 1930, sul *Journal* (e poi confluiti, nel 1977, in *Allegory and Migration of Symbols*). Uno di questi è *L'aquila e il serpente*, che secondo Wittkower andrebbe letto in parallelo con la celebre conferenza su *Il rituale del serpente* che Aby Warburg tenne nel 1923, come manifesto dell'avvenuta guarigione, presso la clinica di Kreuzlingen. L'uccello e il rettile più potente del regno naturale rappresentano due simboli che si ritrovano in luoghi e tempi diversi, mutando il loro significato in base al contesto storico e culturale all'interno del quale vengono ogni volta inseriti.

Secondo Wittkower è necessario analizzare il contesto storico-culturale senza procedere a generalizzazioni affrettate e semplicistiche, guardando con grande attenzione al legame tra teoria e prassi, e ciò specialmente in ambito architettonico. Egli procede nello studio dell'opera d'arte da storico della civiltà, raccogliendo materiale di vario tipo, dai francobolli alle fotografie, dai carteggi alle cartine geografiche ed agli oggetti della vita quotidiana, cercando ogni volta di contestualizzarlo e di rintracciarvi eventuali elementi di continuità.

Grazie alla sua attenta analisi storica e teorica, Wittkower ha gettato nuova luce sull'arte italiana della fine del XVI secolo e su quella del XVII secolo, evidenziando talune differenze significative e riferendole alle diverse aree geografiche di provenienza. I suoi interessi, rivolti soprattutto all'architettura e all'arte, hanno sempre attribuito grande importanza ai dettagli, anche a quelli apparentemente più banali, assieme alla lettura delle figure simboliche ed alla interpretazione del complesso fenomeno della trasmigrazione dei simboli.

La simbologia, l'allegoria e i geroglifici costituiscono interessi di studio che Wittkower inizia a sviluppare già negli anni londinesi ma che non abbandonerà mai, tornandoli ad analizzare e ad approfondire anche negli anni americani e fino al corso di lezioni che tenne, nel 1969, alla Columbia University (dove insegnava dal 1956), sull'influenza dell'arte extraeuropea su quella europea. Dalle sue lezioni e dai suoi scritti viene fuori un'immagine dello storico dell'arte più vicina ai temi warburghiani di quanto non sia stato spesso sottolineato.

CAPITOLO PRIMO

Rudolf Wittkower e la Scuola di Warburg

1.1 - La Biblioteca Warburg e le mostre fotografiche

Per Aby Warburg "l'intera umanità è eternamente e in ogni epoca schizofrenica"[1]: è grazie alla memoria che si immagazzinano immagini e suoni (inizialmente risposte immediate alle più diverse paure) e si sviluppa il pensiero simbolico, mediatore tra le forze contrapposte di caos e razionalità che contraddistinguono la vita umana.

Aby Warburg sviluppò l'idea della memoria come magazzino di immagini e da qui nacque il progetto di *Mnemosyne*[2], una raccolta di materiale iconografico, una sorta di atlante illustrato che egli presentò nel 1929 a Roma, presso la Biblioteca hertziana. In tale opera egli cercava di ricostruire, attraverso l'accostamento di immagini risalenti a culture e ad epoche diverse, la trasformazione e la sopravvivenza di

[1] A. Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos dell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)* in Id., *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, Torino, Aragno, 2006, p. 50.

[2] "La memoria non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la serena contemplazione e l'abbandono orgiastico, Anzi, essa utilizza l'eredità indistruttibile delle espressioni fobiche in modo mnemico. In tal modo, la memoria non cerca un orientamento protettivo, ma tenta di accogliere la forza piena della personalità passionale-fobica, scossa nei misteri religiosi, al fine di creare uno stile artistico" (in A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002, p. 3).

alcune immagini antiche, come ad esempio quelle delle divinità, poi tramandate alle culture più moderne.

A partire dalla conferenza sulla *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*[3], del 1912, tenuta a Roma in occasione del Congresso internazionale di Estetica, Warburg ha messo in evidenza la relazione tra arte e astrologia, ed in particolare l'importanza di quest'ultima per lo sviluppo dell'arte pittorica italiana, dove il significato dell'immagine procede oltre il particolare aspetto artistico, lasciando sullo sfondo più ampi ed articolati segmenti di storia della cultura[4].

Warburg inaugurò un nuovo metodo iconologico, che guardava ai significati culturali andando oltre il singolo aspetto iconografico, ed a tal fine ritenne importante studiare, insieme alle fonti letterarie, anche gli oggetti della vita quotidiana, come francobolli, fotografie ed ogni aspetto ulteriore che potesse risultare fondamentale per la ricostruzione di una data civiltà.

Questa stretta relazione tra l'arte e gli altri ambiti della cultura si evince, poi, anche dalla disposizione della biblioteca personale di Warburg. Tale biblioteca era stata finanziata dai fratelli, facoltosi banchieri poi attivi a New York. Nel 1921 il più anziano accolse la proposta di trasformare la biblioteca in un istituto di ricerca,

---

[3] A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoia di Ferrara* in Id.*, Opere I, La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1889-1914), Torino, Aragno, 2004, pp. 515-555. Si veda anche M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, Bologna, Cappelli, 1985.

[4] "Con il mio tentativo di interpretare gli affreschi di Palazzo Schifanoia mi auguro di aver mostrato che un'analisi iconologica può rischiarare una singola oscurità e illuminare nella loro connessione le grandi fasi dell'evoluzione. Certo un metodo simile non si deve far intimorire dal controllo poliziesco dei confini, ma deve considerare l'Antico e il Medioevo e l'Evo moderno come un'epoca indissolubile e interrogare altresì le opere dell'arte più pure e più utili come documenti equivalenti dell'espressione umana" (in A. Warburg*, Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoia di Ferrara*, cit., p. 552).

aggiungendo ai testi della cultura classica quelli di antropologia, folklore e astrologia. Con l'aiuto di Fritz Saxl, la biblioteca venne ampliata e vi si iniziarono a tenere conferenze, i cui testi, insieme ad altro materiale sono stati poi editi[5]. Warburg riteneva necessaria l'integrazione mirata ed avveduta tra i diversi settori, così "i libri erano sistemati su quattro piani. Al primo c'erano quelli sui problemi generali dell'espressione e sulla natura dei simboli; poi si passava all'antropologia e alla religione, e quindi alla filosofia e alla storia della scienza. Il secondo piano conteneva i volumi sull'espressione artistica, la sua teoria e la sua storia. Il terzo era dedicato al linguaggio e alla letteratura e infine il quarto alle forme sociali della vita umana - storia, diritto, folklore e così via"[6].

Come scrive Saxl a Warburg il 28 novembre del 1920[7], facendo da guida a Cassirer che visitava per la prima volta la biblioteca, si doveva inevitabilmente restare profondamente colpiti dal vasto materiale e dalla disposizione degli scaffali che, uno accanto all'altro, rispecchiavano il carattere logico e associativo che Warburg aveva voluto dare alla biblioteca. Cassirer, in particolare, restò fortemente sorpreso dalla letteratura sul simbolo, che da tempo lo interessava, come pure da quella concernente le tappe che hanno condotto l'uomo

[5] "La biblioteca era sistemata nella casa della famiglia Warburg, e i libri, dopo avere stipato le massicce scaffalature italiane allineate lungo le pareti di tre stanze, una delle quali era stata lo studio di Warburg, avevano straripato nell'ingresso, nel salotto, nella sala da pranzo, in cantina e nelle stanze da bagno. C'erano da 20 a 25.000 volumi, e ne esisteva un catalogo approssimativo buono soltanto per rinfrescare la memoria di chi già conoscesse i libri: le collocazioni che vi erano segnate cambiavano di continuo man mano che occorreva far posto ai nuovi acquisti" (in G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, in F. Saxl, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1965, p. 187).

[6] F. Saxl, *La storia della Biblioteca Warburg (1866-1944)*, in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 286.

[7] Si veda, per questo, P.A. Schilpp, *The philosophy of Ernst Cassirer*, New York, Tudor Publishing Co., 1958, pp. 47-51, e J. Habermas, *L'eredità umanistica di Ernst Cassirer e la Biblioteca Warburg*, in Id., *Dall'impressione sensibile all'espressione simbolica. Saggi filosofici*, Roma/Bari, Laterza, 2009, pp. 3-26.

dall'immagine visiva alla filosofia e, infine, da quelle riguardante la logica del metodo teso a concepire la filosofia come qualcosa di sostanzialmente inseparabile dall'indagine sulla mentalità primitiva e dall'analisi iconografica[8]. La biblioteca, che non era solo una raccolta di libri ma una fucina di rinnovati problemi, venne trasformata, a partire dal 1921, da collezione privata di libri ad istituto di ricerca, e in tale veste doveva poi segnare il percorso intellettuale e scientifico di numerosi studiosi, divenendo per loro un vero e proprio 'centro spirituale'.

Warburg raccoglieva e catalogava i libri seguendo il proprio disegno di ricostruzione della storia della cultura, per questo accumulava anche materiale che apparentemente sarebbe potuto sembrare senza alcun valore scientifico, come per esempio gli almanacchi, le descrizioni delle feste popolari ed i trattati di geomanzia: "Le sezioni più ricche riguardavano i campi in cui Warburg aveva egli stesso lavorato; ma nell'insieme la biblioteca già delineava una storia par image della sopravvivenza dell'antichità in Oriente e in Occidente, a

[8] La sistemazione peculiare dei libri all'interno della biblioteca (per tematiche, disposte secondo un preciso ordine) e l'estrema ricchezza del materiale documentario mostrano evidenti interferenze con Ernst Cassirer (si veda, per esempio, la disposizione della *Filosofia delle forme simboliche*, suddivisa in tre volumi, I: *Il linguaggio* (trad. it., di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1961; titolo originale: *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. I: *Die Sprache*, Berlin, B. Cassirer, 1923); II: *Il pensiero mitico* (trad. it., di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1964; titolo originale: *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. II: *Das mythische Denken*, Berlin, B. Cassirer, 1924); III: *La fenomenologia della conoscenza* (trad. it., di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1966; titolo originale: *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. III: *Phänomenoligie der Erkenntnis*, Berlin, B. Cassirer, 1929).

Per quanto riguarda il soggiorno di Cassirer ad Amburgo e la sua frequentazione della Biblioteca si veda T. Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, Hildesheim, Gerstenberg, 1981, pp. 122-134.

partire dal periodo proto cristiano"[9]. Per Warburg l'arte assume un grande significato antropologico-culturale e va dunque inserita all'interno della complessa dinamica della vita: non a caso l'epigrafe scelta per la biblioteca corrisponde a "Memoria", proprio perché doveva in qualche modo rispecchiare tale idea unitaria del sapere, di una nuova scienza della cultura strutturalmente interdisciplinare e multidisciplinare.

Sotto la guida di Fritz Saxl, soprattutto nel periodo in cui Warburg si trovava, per curare i propri disturbi mentali, presso la clinica di Kreuzlingen, sul Lago di Costanza, furono pubblicati, in sette anni, ben dodici volumi di *Studien*[10] e otto dei nove volumi dei *Vörtrage*[11]. Fritz Saxl ed Ernst Cassirer, soprattutto, continuarono a stargli vicino anche durante il lungo periodo di infermità: l'inaspettata (dai medici) guarigione dai fantasmi che ossessionavo la sua mente, provocandogli tremende allucinazioni, si ebbe, infine, nel 1923, quando Warburg, per dimostrare il ritrovato equilibrio, tenne la celebre conferenza sul rituale del serpente[12]. Non a caso la volontà di Warburg, come scrive in una lettera del 26 aprile del 1923 a Fritz Saxl, era quella di non

[9] G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, cit., p. 187. Nel 1926 Saxl andò a lavorare su manoscritti astrologici presenti nelle biblioteche di Londra, Oxford e Cambridge.

[10] La serie delle *Studien der Bibliothek Warburg* fu inaugurata, nel 1922, da uno scritto di Ernst Cassirer dal titolo *Die Begriffsform im mythischen Denken* (in *Studien der Bibliothek Warburg*, I, Leipzig/Berlin, 1922; trad. it.: *La forma del concetto nel pensiero mitico*, in Id., *Mito e Concetto,* Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 1-77). In origine il testo del saggio era stato scritto per una conferenza tenuta, nel 1921, per la 'Società di scienze religiose' di Amburgo.

[11] Il primo saggio dei *Vorträge* è, di E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschafen,* in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1 (1921-22), Leipzig/Berlin, 1923, pp. 11-39 (trad. it.: *Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito*, in Id, *Mito e Concetto*, cit., pp. 97-135).

[12] A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 2006, p. 13 (titolo originale: *Schleangenritual. Ein Reisebericht* (1923), pubblicato per la prima volta in inglese (*A Lecture on Serpent Ritual*) nel *Journal of the Warburg Institute*, 1939, pp. 277-292.

pubblicare il testo di tale conferenza e di mostrare "questa orrida convulsione di una rana decapitata solo alla mia cara consorte, in parte al dottor Embden e a mio fratello Max, e al professore Cassirer"[13].

La casa di Warburg, che durante gli anni della sua assenza era diventata un istituto nel quale lavoravano studiosi di varie discipline, si trasformò presto in un'istituzione pubblica. Nel 1933, quando Hitler salì al potere, Saxl decise di trasferire l'istituto all'estero: gli Stati Uniti gli vennero sconsigliati, l'Italia non godeva di una buona situazione politica, l'Olanda, sebbene offrisse sicuro sostegno scientifico, non poteva garantire nulla dal punto di vista economico e così, anche grazie all'aiuto di Samuel Courtauld (fondatore del primo istituto universitario inglese di storia dell'arte), arrivò l'invito di trasferire per tre anni l'Istituto Warburg a Londra, dove vennero accolte le collezioni, i libri, le fotografie e persino gli arredi. Già nel maggio del 1934 la biblioteca si era riorganizzata presso la nuova sede ed alla collana degli *Studies* se ne aggiunse una nuova, in inglese[14]. Dopo il periodo iniziale, la biblioteca trovò, non senza una serie di vicissitudini, la propria sistemazione definitiva: "Il problema della sede fu risolto quando l'Università di Londra offrì l'uso dei locali a pianoterra dell'Imperial Institute Building che la biblioteca universitaria stava per abbandonare. Furono necessari però quasi due anni prima che i libri potessero esser tirati fuori dalle casse, e solo nel gennaio del 1939 l'istituto fu finalmente riaperto: ma per essere nuovamente smantellato nove mesi più tardi allo scoppio della guerra"[15]. Una parte della biblioteca venne portata nella sede della

[13] La lettera si trova in appendice ad A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, cit., p. 67. Anche la moglie di Cassirer ricorda che il marito era stato uno dei pochi cui era stato concesso di leggere il testo della conferenza (in T. Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, cit., pp. 151-152).

[14] "I primi tre volumi della nuova serie non apparvero che nel 1938, seguiti però da altri nove volumi nel 1939-1940" (in G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, cit., p. 198).

[15] G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, cit., p. 200. Warburg, prima di morire, nel 1929, inaugurò il planetario di Amburgo, dove tenne una mostra sui

Watts Gallery, nei pressi di Guildford, l'altra ad Aberystwyth, presso la National Library of Wales. Successivamente i volumi furono collocati nelle scuderie del Friar's Park, nella valle del Tamigi: "Fino alla primavera del 1941 l'Istituto tirò avanti nelle sue stanze vuote di South Kensington; poi fu colpito sia nelle persone che nelle cose… Fortunatamente si trovò una casa vuota a Denham, nel Buckinghamshire, abbastanza vicino Londra così che il personale potesse andare su e giù a giorni fissi"[16]. Tutti i libri e l'arredamento vennero trasferiti ed il *Journal* continuò a uscire "a cura dell'unico direttore presente, Wittkower"[17].

L'istituto si fece carico, in quel periodo drammatico, di fotografare i più importanti edifici colpiti dai bombardamenti bellici. Wittkower[18] ed un tecnico, in particolare, fotografarono numerosi edifici (tra cui il British Museum, l'abbazia di Westminster etc.) e ne trassero, insieme a Saxl, diverse mostre fotografiche[19], che riscossero enorme successo. Furono anche occasioni per far conoscere le iniziative dell'istituto, per creare rapporti tra colleghi ed esperti e per attivare un più proficuo

---

fenomeni celesti (da sempre oggetto di osservazione e di studio nei diversi periodi storici ed in svariati contesti culturali). Si veda, per questo, anche Id., *Aby Warburg*, in *Rivista storica italiana*, 1960, LXXII, I, pp. 105-113.

[16] G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, cit., p. 202.

[17] *Ibidem*, p. 203.

[18] Rudolf Wittkower, nato a Berlino il 22 gennaio del 1901 da padre inglese (Henry Wittkower, 1865-1942) e madre tedesca (Gertude Ansbach, 1876-1965), muore a New York nel 1971. Per la sua biografia si vedano: H. Hibbard, *Rudolf Wittkower*, in *The Burlington Magazine*, 1972, pp. 173-177, R. Krautheimer, *Rudolf Wittkower,* in *L'Arte*, 1971, pp. 15-16, W. Lotz, *Rudolf Wittkower*, in *Arte Veneta*, 1971, p. 304, M.L. Lewine, *Biographical outline of a life of international significance and compass*, in *Art Journal*, 1971-72, 31, 2, pp. 236-237, e H. Keller, *Rudolf Wittkower*, in *Kunstchronik*, 1973, 26, 10, pp. 341- 345.

[19] Per quanto riguarda le campagne fotografiche organizzate da Wittkower e Saxl si veda G. Romano, *Rudolf Wittkower e la tradizione warburghiana*, in Id., *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, p. XLV (titolo originale: *Allegory and the Migration of Symbols. The Collected Essays of Rudolf Wittkower*, London, Thames and Hudson Ltd, 1977).

dialogo interdisciplinare. Le mostre non riguardavano esclusivamente gli eventi legati alla guerra, ma tentavano di presentare "questioni scientifiche in una forma che riuscisse piacevole all'occhio e colpisse l'immaginazione di un pubblico non specialista… Non di una 'educazione artistica' doveva però trattarsi: a questa non si poteva arrivare che attraverso gli originali, e non erano consentite scorciatoie. Quello che egli voleva comunicare era il messaggio storico dell'immagine, il che richiedeva una gran mole di ricerche approfondite per ogni singola esposizione"[20]. L'aspetto centrale era costituito dall'elemento visivo, direttamente riferito alla percezione che ne aveva lo spettatore.

Le mostre rientravano nel grande progetto warburghiano di *Mnemosyne*, il grande atlante della memoria: venivano esposte diverse tavole con immagini e testi che permettevano al visitatore di constatare la sopravvivenza dell'antico ed il legame sostanzialmente ininterrotto tra antichità, medioevo ed età moderna[21].

Le mostre che si susseguirono avevano lo scopo di far conoscere alla popolazione la propria storia culturale attraverso immagini simboliche particolarmente significative. La prima, intitolata *The visual approach to the classicals*, del 1939, aveva, in particolare, lo scopo di mettere in evidenza come la cultura greca avesse tratto taluni elementi da culti ed usanze primitive. Ne seguirono altre, in particolare una su *Donatello*[22], sempre nel 1939, e un'altra sulla *Indian art*, nel 1940,[23] che aveva come tema l'arte indiana ed intendeva risvegliare l'interesse, nel popolo inglese, per la cultura indiana guardata nelle sue diverse articolazioni; ma quella forse più nota fu intitolata *British art and the*

[20] G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, cit., p. 204.

[21] Si veda, per questo, C. Cieri Via*, Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma/Bari, Laterza, 2011, p. 68.

[22] L'elenco completo delle foto presentate nell'ambito della mostra su Donatello e le relative recensioni si trovano nell'archivio del 'Warburg Institute' (23.1, 23.2.1, 23.2.2).

[23] L'elenco completo delle recensioni di tale mostra è conservato nell'archivio del 'Warburg Institute' (24.1).

Mediterranean[24] e si tenne nel 1941: essa mirava ad evidenziare come l'attività artistica delle isole britanniche fosse stata condizionata da precisi influssi mediterranei. Infine, la mostra del 1943 su *Portrait and character*, presso la National Gallery, guardava in modo più specifico alle tecniche della ritrattistica.

Nel 1941 Saxl rifiutò l'invito ricevuto dall'ambasciatore inglese a Washington per trasferire l'istituto negli Stati Uniti, istituto che due anni più tardi venne annesso all'Università di Londra.

Le mostre che Saxl e Wittkower organizzarono, sul modello warburghiano, dovevano in qualche modo, oltre che far conoscere la biblioteca in Inghilterra, porre in evidenza e sottolineare la sostanziale unità europea, dopo i tragici eventi legati al secondo conflitto mondiale, insistendo sulla memoria collettiva: "I due organizzatori erano convinti che fosse possibile stimolare nella loro percettività e sensibilità visiva gli spettatori inesperti, che, pur avendo bisogno di conoscere gli originali per godere di un'educazione artistica vera e propria, potevano esser guidati alla comprensione delle opere d'arte anche senza l'ausilio di didascalie e apparati testuali, ma semplicemente tramite un rapporto diretto con l'immagine, agevolato dall'alta qualità delle riproduzioni fotografiche, dalla loro disposizione in precisi itinerari iconografici e dall'ingrandimento dei loro particolari più significativi, accuratamente scelti"[25]. Le mostre fotografiche si configuravano come "una 'Methodik der Zusammenschau' (metodica dello sguardo d'insieme), sia nella scelta di esporre le immagini senza un commento dettagliato ma seguendo

[24] Dalla mostra nacque un atlante (Oxford, 1948) che era una "sorta di antologia visiva sul tema di ciò che l'arte inglese deve al sud mediterraneo (cioè soprattutto all'Italia); ma a differenza delle solite antologie letterarie, essa tratta un argomento unitario, comprovato punto per punto dall'efficace giustapposizione di opere d'arte inglesi ad altre straniere, e sostenuto da brevi testi descrittivi. Fu anche pubblicato un volume dal titolo *England and the Mediterranean Tradition* (Oxford University Press, 1945), col testo delle conferenze tenute in occasione della mostra" (G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, cit., p. 206).

[25] M. Grazioli, *Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg*, in *Engramma*, 2012.

precisi criteri associativi, sia nella predilezione per tematiche che evidenziano i rapporti interculturali e si prestano a una trattazione di tipo comparativo"[26].

Quando, nel 1948, Saxl morì, il collega ed amico Wittkower, per ricordarne la figura di studioso, allestì al Warburg Institute una mostra intitolata *Saxl memorial Exhibition*[27], una sorta di 'biografia visiva' in cui era possibile visualizzare, per il tramite di trentadue pannelli divisi per gruppi in relazione alle tematiche, il pensiero e l'opera di Saxl.

Come sottolineò Wittkower nel discorso inaugurale, la mostra in onore di Saxl intendeva manifestare chiaramente le medesime finalità dell'istituto, dal momento che vi era piena corrispondenza di progetti ed obiettivi tra Saxl ed il Warburg Institute. Inoltre, appare assolutamente innegabile la vicinanza di Saxl al maestro Warburg

[26] *Ibidem*. "Queste mostre, allestite durante gli anni del secondo conflitto mondiale a favore dell'inserimento della Biblioteca Warburg in Inghilterra, ma anche a testimonianza dell'unità della civiltà europea, disconosciuta dall'opinione comune in seguito alle sfavorevoli contingenze storiche, sembrano ricalcare il modello delle esposizioni fotografiche realizzate da Warburg presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek dopo la sua guarigione e il suo ritorno ad Amburgo, quando egli, avendo ripreso entusiasticamente in mano il proprio lavoro e sentendosi attorniato da un pubblico di studiosi e studenti partecipe e ricettivo, aveva trovato il supporto e l'incitamento necessario sia ad approfondire e ampliare i suoi ambiti d'interesse, sia a elaborare una modalità organizzativa ed espositiva dei suoi studi adeguata alla loro complessità e funzionale alla loro trasmissione e diffusione". Si veda, per questo, G. Pasini, *Introduzione al metodo di Aby Warburg*, in *Engramma*, 2004, 35. Per Warburg si veda anche C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Roma/Bari, Laterza, 2011.

[27] "La struttura dei pannelli, costituiti da cartone nero sul quale erano affisse le riproduzioni fotografiche provenienti dagli apparati iconografici degli scritti e delle conferenze di Saxl, ricorda esplicitamente non solo quella delle tavole di Mnemosyne" *(ibidem*). Non va dimenticato che nel 1946-1947 Saxl e Wittkower tennero il primo corso universitario sulla civiltà del Rinascimento italiano. Per quanto riguarda *Mnemosyne* si veda G. Romano, *Rudolf Wittkower e la tradizione warburghiana*, in Id., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli, 1998, p. 71. Il testo costituisce anche la *Presentazione* a R. Wittkower *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit.

anche a proposito del ruolo delle immagini e delle parole nel processo di ricostruzione della storia della cultura, oltre che relativamente al significato delle forme simboliche e, anche, dell'astrologia (per non dire del comune interesse per diversi artisti della tradizione europea, come per esempio Rembrandt): "Trovano coerenza nel costante desiderio di Saxl di penetrare il significato umano delle immagini. Non era solo l'aspetto formale dell'arte rembrandtiana […] a stimolarlo. Nei dipinti, nei disegni e nelle acqueforti di Rembrandt egli sentiva le forze spirituali che muovevano la vita di Rembrandt – l'arte del sud, l'antichità classica, la sua fede religiosa. Allo stesso modo, la migrazione e la trasformazione delle figure astrologiche dalle loro remote origini classiche e orientali al loro ascendente nell'Europa tardo-medievale non costituiva per lui semplicemente un tema di analisi astratta. Le serie di documenti visivi parlavano dell'eterna presa delle credenze cosmologiche sulla mente umana e della storia della lotta umana per la comprensione del proprio destino. […] Pur iniziando con semplici documenti o artisti individuali, o con una densa e complessa massa di prove schiaccianti, egli aveva un unico scopo storico – vedere lo spirito umano lavorare per immagini"[28].

Per Wittkower, che si interroga sul rapporto tra simbolo e pensiero, tra segno e destinatario del messaggio che esso contiene, ogni rappresentazione, anche la più semplice e primitiva, porta con sé un concetto, "un cerchio, un ovale, o un oggetto come un'antica figurina americana con le indicazioni essenziali di testa, braccia, gambe e tronco significa 'figura umana', e funge da simbolo di un essere umano"[29]. Ogni opera, per essere definita tale, è oggetto di

[28] R. Wittkower, *Fritz Saxl 1890-1948, discorso pronunciato il 15 giugno 1948 in occasione dell'apertura della Saxl Memorial Exhibition*, London, 1948, ora in M. Grazioli, *Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg*, cit. Si vedano anche K. Mazzucco, *Storia dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg: la gestazione di un'opera non 'finibile'*, in *Engramma*, 2004, 35, e K. Forster/K. Mazzucco, *Introduzione a Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Milano, Mondadori, 2002.

[29] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 322.

interpretazione, altrimenti resterebbe muta, cioè sarebbe solo una variazione cromatica senza alcun significato per lo spettatore: "L'opera d'arte è nella sua essenza un insieme di idee, concetti, messaggi sensoriali ordinati, regolati e assimilati nella mente di un artista, e noi siamo quindi chiamati a partecipare alla manifestazione visiva dell'attività interpretativa di qualcun altro"[30].

Wittkower parla di quattro livelli di significato dell'opera d'arte: letterale della rappresentazione, letterale a livello iconografico, polivalente ed infine espressivo. Il primo livello riguarda il processo di riconoscimento, a partire dai tratti dell'immagine, di ciò che è rappresentato (sia che l'immagine dell'uomo sia stata fatta da un bimbo, con linee elementari, o da un artista del calibro di Leonardo, a livello concettuale l'uomo la riconosce sempre in modo immediato). vi è, inoltre, anche una precisa differenza tra parola ed immagine, dal momento che quest'ultima "trattiene qualcosa dell'identità dell'oggetto. Le cose rappresentate ci ricordano effettivamente gli originali… Il simbolo dell'uomo ridotto agli elementi essenziali sarà comprensibile alle genti di tutto il mondo e di tutte le età. Possiamo addirittura spingerci a sostenere che nessuno, neppure una persona particolarmente semplice incontrerà difficoltà nel percepire correttamente rappresentazioni tanto diverse quali gli animali dipinti in caverne preistoriche o le figure create nelle isole dei mari del Sud"[31]. Tuttavia, se non ha visto taluni animali, un individuo non riuscirà mai a decifrarli, il che vuol dire che i simboli visibili sono oggetto di interpretazione solo se si conoscono i codici convenzionali della società e del periodo storico all'interno dei quali essi sono inseriti: "I segni formali o descrittivi, isolati dal loro codice, possono sfuggire del tutto all'interpretazione o diventare ambigui"[32]. Se, ad

[30] *Ibidem*, pp. 224-225.

[31] *Ibidem*, p. 324. Il concetto di una più ampia comprensione delle immagini capace di andare al di là dei tempi e delle popolazioni che se ne sono via via servite viene ripreso dall'autore anche nelle sue lezioni, con particolare riferimento ad Alberti.

[32] *Ibidem*, p. 329.

esempio, si vedono alcuni oggetti al di fuori dal loro contesto, allora essi non verranno decifrati ed appariranno come oggetti misteriosi, mentre solo dopo averne compreso l'insieme si può riuscire a coglierne appieno il significato: "Non è possibile comprendere il significato di rappresentazione a meno che gli oggetti o gli eventi presentati dall'artista non appartengono alla generale esperienza umana del fruitore. Questo deve inoltre possedere la chiave nota o nascosta necessaria a comprendere il concetto rappresentato nella sua totalità, e deve soprattutto avere dimestichezza con i mutamenti degli idiomi convenzionali"[33].

Non sempre, o meglio quasi mai c'è corrispondenza tra ciò che l'artista rappresenta e ciò che esso è: un albero non è solo un albero, ma porta con sé altri messaggi. Una figura alata, ricorda Wittkower, può indicare la poesia, la virtù, la pace, la storia etc. Oltre al significato letterale, esiste poi anche quello di natura soggettiva, che comporta una sorta di ricollocamento all'interno della realtà sociale, economica, letteraria, politica e religiosa di riferimento. Da questo punto di vista Wittkower riporta come esempio l'affresco di Raffaello avente a tema l'incontro di Leone Magno con Attila, ora ai Musei Vaticani. La fisionomia di Leone I è quella del papa contemporaneo alla realizzazione dell'affresco, cioè Leone X. Viene lì celebrato, attraverso un parallelismo storico, la vittoria (Novara, 1513) dell'esercito papale sui francesi: "C'è qualcosa di più della semplice celebrazione dell'evento contemporaneo nei termini di quello antico e venerabile: rappresentare un avvenimento sotto le spoglie di un altro, *evocandoli entrambi*, fa del dipinto il simbolo di un sublime mistero – il potere miracoloso della Chiesa, che si conserva sempre uguale attraverso i secoli, senza distinzioni tra l'anno 452 o 1513"[34]. Se il significato della rappresentazione risulta accessibile, lo è meno il riferimento tematico, se non si conosce il contesto dell'opera, ed

[33] *Ibidem*, p. 330.

[34] *Ibidem*, p. 332.

ancora più complesso risultano il significato plurimo e quello espressivo.

Non va dimenticato che, a dire di Wittkower, l'approccio emozionale all'opera è sempre in qualche misura determinato dalle tradizioni sociali, dai tabù, dalle convenzioni morali: è proprio la partecipazione emotiva a rendere sempre vivo il patrimonio artistico. Al critico spetta, quindi, il compito di comprendere i motivi di simpatia per alcuni simboli visivi piuttosto che per altri e l'evoluzione degli stessi. Vi sono artisti che creano nuovi simboli ed altri che si limitano ad usare quelli antichi, a volte anche modificandone o indebolendone il significato. Ogni generazione, poi, spiega il significato dei propri valori facendo riferimento ai simboli antichi cui è in qualche modo legata, ma nello stesso tempo inventa "tutta una nuova serie di simboli in base all'impiego, alla semplice correzione o alla trasformazione più completa del bagaglio di simboli tramandato dalle età passate"[35].

E' accaduto che spesso simboli provenienti dall'Oriente siano stati fraintesi, per esempio nel Rinascimento, dando vita a simboli ulteriori. Accade anche che alcune immagini continuano a rimanere maggiormente salde nella mente perché richiamano qualcosa di prossimo: è così, per esempio, quando si riceve una lettera con un francobollo attaccato al rovescio. È come se si provasse un fastidio legato al fatto che in qualche modo ogni volta riemergono immagini con un significato ben preciso (nell'antica Roma, per esempio, il pollice verso il basso significava morte e coloro che avevano commesso un crimine venivano appesi per i piedi: anche oggi per indicare un fallimento si indica il pollice verso il basso).

Bisogna dare, quindi, una lettura sempre funzionale dell'opera d'arte, che ha 'in potenza' un rimando sia magico che estetico: "La personificazione cinquecentesca della Giustizia posta all'ingresso di un municipio o di un tribunale è un'allegoria conveniente al carattere del luogo, un termine di confronto per l'attività che qui si esplica, un

[35] *Ibidem*, p. 338.

richiamo morale e parenetico per il giudice e la giuria, o un simbolo quasi magico inteso a mostrare gli aspetti latenti del concetto di giustizia? O è soltanto una combinazione di linee, forme e colori necessaria per ravvivare lo squallore di una parete? Con una interpretazione 'funzionale' si potrebbe tentare di sciogliere l'enigma e scoprire che questa nostra personificazione della giustizia viene incontro a tutti gli scopi che abbiamo citato"[36].

Come afferma Cassirer, l'arte è una forma di espressione creatrice ed una via per costruire la realtà: insieme alle altre forme simboliche (linguaggio, la religione, il mito, la scienza), essa coopera al processo di creazione del mondo, contribuisce all'autodispiegamento dello spirito.

L'arte, così come il linguaggio, oscilla tra due poli opposti, l'oggettivo ed il soggettivo: "Il linguaggio trarrebbe origine da una imitazione di suoni, l'arte da una imitazione delle cose"[37]; così come le altre forme simboliche anche l'arte "non è dunque la mera riproduzione di una realtà data. È una delle vie che conducono ad una visione oggettiva della vita umana. Non è imitazione ma scoperta della realtà"[38]. L'arte è godimento, non di cose ma di forme; le forme non colpiscono da sole la nostra mente, per sentirne la bellezza e goderne, bisogna produrre tali forme. E nell'arte si afferma la tragicità cui va incontro ogni forma simbolica, una tragicità dovuta alla tensione tra il mondo interiore dell'artista e il mondo esteriore della rappresentazione. L'artista, sia egli un poeta, un pittore, uno scultore, vorrebbe rivelare, attraverso le sue creazioni, la propria concezione della vita, il proprio mondo interiore, con tutte le sue grandezze e miserie, con la sua sublimità e la sua assurdità, ma egli è ben consapevole del fatto che nessuna opera riuscirà ad esprimere in modo chiaro ed esaustivo la sua

[36] *Ibidem*, p. 343.

[37] E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura umana,* trad. it. di L. Lugarini, Roma, Armando, 2004, p. 244 (titolo originale: *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture,* New Haven/London, Yale University Press, 1944).

[38] E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, cit., p. 251.

essenza più propria: "Il fregio del Partenone, la Messa di Bach, la Cappella Sistina di Michelangelo, una poesia di Leopardi, una suonata di Beethoven, un romanzo di Dostojewskij non sono né puramente rappresentative né puramente espressive. Sono simboliche, in un senso nuovo e profondo"[39]. Ogni grande artista, volendo esprimere mediante l'opera il proprio io, di fatto comunica un rinnovato senso del mondo.

Le opere d'arte esprimono la natura del sentimento umano attraverso un'immagine esterna, un simbolo: "Il valore vitale è l'elemento della vita sentita oggettivato nell'opera, reso accessibile alla nostra comprensione. In questo modo - e in nessun altro modo essenziale - un'opera è un simbolo"[40]. L'arte in qualche modo oggettiva la realtà soggettiva, l'artista organizza i materiali fisici e costruisce una forma vivente[41].

Il ruolo dell'arte è fondamentale nella vita dell'uomo. Un periodo di grande sviluppo artistico, in virtù del fatto che crea un nuovo modo di sentire e di vedere le cose, crea anche un indubbio progresso culturale, persino una nuova epoca culturale. Le arti sorgono già nella fase più primitiva della cultura: "Ogni cultura ha inizio con lo sviluppo personale, civile e religioso. Il grande strumento di questo sviluppo è l'arte. L'arte infatti, anzitutto mette in evidenza il sentimento

[39] *Ibidem*, p. 256.

[40] S.K. Langer, *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 67 (titolo originale: *Problems of art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1962). "La comprensione di una cosa attraverso un'altra pare sia un processo profondamente intuitivo nel cervello umano: ed è così naturale che spesso ci riesce difficile distinguere la forma espressiva simbolica da ciò che essa rappresenta. Ci pare quasi che il simbolo sia la cosa stessa, o la contenga, o ne sia il contenuto… Una simile identificazione di simbolo e oggetto sta alla radice della diffusione della concezione dei nomi sacri, della efficacia materiale dei riti, e di molti altri fenomeni primitivi ma persistenti delle culture umane" (*ibidem*, p. 32).

[41] *Ibidem*, p. 20. "La forma dinamica del sentimento è vista nel quadro, non mediatamente attraverso ad esso; il sentimento stesso sembra essere *nel* quadro. Forma simbolica, funzione simbolica e valore simboleggiato sono tutti sintetizzati in un'unica esperienza, una percezione di bellezza e un'intuizione di significato" (*ibidem*, p. 44).

offrendolo oggettivato, in modo che noi possiamo comprenderlo e riflettervi; in secondo luogo, la pratica e a conoscenza di qualsiasi arte offre un patrimonio di forme al sentimento quotidiano e in terzo luogo, l'arte educa i sensi a vedere la natura in forma espressiva"[42].

L'artista non esprime tanto e soltanto i propri sentimenti, ma fa sempre riferimento a quelli che effettivamente conosce: "L'arte è abilità tecnica, ma con uno speciale intento: la creazione di forme espressive- forme percepibili dai sensi, dalla vista, dall'udito, persino dall'immaginazione, che esprimano la natura del sentimento umano"[43]. L'arte è, quindi, espressione della cultura "come forma significativa della cosiddetta 'biologia delle immagini', come deposito simbolico delle emozioni originarie che occorre saper riconoscere: dunque una dimensione assolutamente lontana dalla mera considerazione estetizzante"[44].

[42] *Ibidem*, p. 77.

[43] *Ibidem*, p. 113.

[44] G. Magnano San Lio, *Ninfe ed Ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, Napoli, Liguori, 2014, p. 169.

1.2 - *Il rituale del serpente* e *L'aquila e il serpente.*

Lo scritto di Rudolf Wittkower *Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols*[45]*,* del 1939, viene pubblicato sullo stesso numero del *Journal of the Warburg Institute* nel quale esce la traduzione inglese della conferenza, del 1923, *A Lecture on Serpent Ritual*[46] e, dunque, risente fortemente dell'influsso dell'attività dell'Istituto e del suo fondatore.

L'analisi di Wittkower in merito è di tipo funzionale, nel senso che egli tenta di mostrare come lo scontro tra l'uccello più potente ed il più pericoloso dei rettili assuma un determinato significato all'interno di un preciso contesto. Egli ritiene, infatti, che la lotta tra l'aquila e il serpente sia uno dei simboli più significativi per mostrare la persistenza di idee e di simboli in luoghi diversi ed in periodi storici differenti[47].

---

[45] R. Wittkower, *Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols*, in *Journal of the Warburg Institute*, 1939, 2, 4, pp. 293-325. "E' difficile riconoscere in questo minuzioso indice ragionato di una migrazione simbolica dall'Oriente all'Occidente (e viceversa) la mano di chi aveva al suo attivo almeno due opere fondamentali nel campo della storia dell'arte europea… ma proprio questa non immediata individuabilità può farci intendere meglio il grado di estremo adeguamento iniziale alla attrazione esercitata dalle ricerche promosse da Warburg e dai suoi continuatori" (in G. Romano, *Rudolf Wittkower e la tradizione warburghiana*, in Id., *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. XXVII).

[46] A. Warburg, *A Lecture on Serpent Ritual*, in *Journal of the Warburg Institute*, cit.

[47] "Gli etnologi fedeli alla teoria 'diffusionistica' e interessati quindi alla migrazione dei simboli non sempre hanno prestato sufficiente attenzione a civiltà e periodi storici determinati durante i quali la trasmissione di riti, simboli e idee risulta adeguatamente documentata. Dal canto loro gli oppositori della suddetta teoria hanno forse inteso dimenticare che in numerosi campi degli studi storici il metodo dei 'diffusionisti' funziona da tempo come il più naturale punto di partenza per qualsiasi indagine trasformandosi del resto frequentemente in uno strumento di ricerca molto raffinato. Su un altro piano gli studiosi di storia europea sono ormai persuasi che, al fine di comprendere una determinata situazione storica, non è sufficiente conoscere le condizioni di origine e l'elaborazione definitiva di un simbolo; questo tipo d'indagine va integrato con l'apporto di un metodo

Sin dall'età arcaica a Babilonia e nella valle dell'Indo l'aquila veniva raffigurata, su vasi e pietre appositamente incisi, come un uccello solare e celeste (già al III millennio a.C. possono farsi risalire le prime tracce di tale corrispondenza). Uno dei miti ricorrenti che nella tradizione babilonese richiamano tale accostamento è quello di Etana: "In un primo momento l'aquila soccombe al serpente della notte, ma l'eroe Etana libera l'uccello che, per ricompensa, lo innalza al cielo: l'aquila, uccello della luce, ha libero accesso alla sfera celeste"[48].

In Asia occidentale e in Egitto le medesime caratteristiche dell'aquila imperiale venivano attribuite al falco divino (Horus) attraverso il quale veniva rappresentato il re, in qualche modo considerato discendente del sole: "Il disco alato di Horus è certo il simbolo egiziano più noto. Presente in ogni tempio con il compito di cacciare il male… Il disco solare egiziano ricompare durante il II millennio in Asia occidentale, dove venne identificato con l'aquila solare. Molto spesso è reperibile in raffigurazioni ittite posto sul capo di un sovrano, dove serve di nuovo a simboleggiare l'origine solare del re. Di qui fu assunto nel pantheon assiro quale simbolo del dio del sole"[49]. Anche in Persia l'aquila, rappresentata come l'uccello solare per eccellenza, è una figura di primo piano, mentre in Siria, a partire dal III secolo a.C., essa viene per lo più utilizzata come simbolo della resurrezione (così come, d'altra parte, in Egitto e nella Roma imperiale).

E' anche (ma non solo) grazie ai continui scambi culturali che uno stesso simbolo si possa ritrovare in culture diverse. Wittkower fa riferimento, per esempio, alla favola di Esopo nella quale, durante uno scontro tra un'aquila ed un serpente, sembrava avere la meglio quest'ultimo finché un mietitore, che si trovava ad assistere al duello,

---

'funzionale': in altre parole con l'esigenza di determinare il significato di un particolare simbolo entro un contesto dato" (in R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 13).

[48] *Ibidem*, p. 16. Wittkower ricorda anche l'immagine di Etana a cavallo dell'aquila riportata sui sigilli babilonesi del III millennio a.C.

[49] *Ibidem*, p. 18.

uccise il serpente con un falcetto. In un'altra occasione, poi, l'aquila ricambiò il favore salvando la vita al mietitore. Tale favola proverebbe, a dire dell'autore, l'esistenza di analogie e collegamenti tra l'India e la Grecia prima di Alessandro Magno: "A lungo si è discusso se essa fosse migrata dall'India alla Grecia o viceversa; l'ipotesi più recente ne colloca l'origine all'interno dell'impero achemenide di Dario. Ma dal momento che i dati essenziali del racconto (la sopraffazione dell'aquila da parte del serpente, il salvataggio dell'uccello e la sua conseguente gratitudine) compaiono già nel mito di Etana, non c'è ragione di negare che la leggenda appartenga al vecchio repertorio delle leggende babilonesi"[50].

Dall'India, poi, l'immagine simbolica costituita dal duello tra l'aquila ed il serpente giunse fino alla Cina, al Giappone, alle isole indonesiane ed a tutti i grandi paesi del Pacifico. Si trovano notevoli affinità tra la rappresentazione dell'apoteosi dei sovrani di tali luoghi e quelle degli imperatori romani che (per esempio sulle monete) vengono innalzati da Giove verso il cielo: "Sono note sculture lignee raffiguranti la scena che ormai conosciamo provenienti dalla Nuova Guinea, dalla Nuova Irlanda, dalla Nuova Zelanda e da altre isole del Pacifico. L'uccello è il simbolo totemico del morto, e gli spiriti del male da esso sconfitti vengono rappresentati come serpenti o come lucertole… Esistono sculture dove l'uccello artiglia la falce lunare invece del serpente, e ciò rimanda al fatto che lo scontro tra uccello e rettile veniva relato all'antica lotta cosmica tra sole e luna, tra luce e oscurità"[51].

Le tribù scite, grazie ai contatti con la cultura greca, avevano messo insieme la tradizione asiatica con quella ionica, sviluppando uno stile zoomorfico in cui era spesso presente lo scontro tra l'aquila ed il

[50] *Ibidem*, p. 21. Nell'arte indiana è assai diffusa l'immagine dello scontro tra Garuda e Naga, tra l'aquila e il serpente.

[51] *Ibidem*, p. 25.

serpente[52]. Per questo tramite la simbologia dell'aquila giunse fino alla Siberia (trasferendosi dall'Iran fino ad alcune regioni mongoliche), dove non mancano racconti di mongoli che intendono chiaramente l'uccello come signore del sole. Anche in Messico ed in Perù l'aquila rappresenta un simbolo solare: "L'aquila che dilania un serpente restandosene appollaiata su un cactus nopal è l'antico simbolo del Messico"[53]. Sono numerosi, inoltre, gli amuleti ritrovati in Costa Rica che riportano l'immagine dell'aquila che stringe nel becco un serpente. Secondo Wittkower, "numerosi aspetti della civiltà rivelano senza ombra di dubbio l'esistenza di un comune bagaglio asiatico-americano di credenze e tradizioni"[54]. Come testimoniano scudi e vasellame ritrovati nel tempo, anche gli indiani del Nord America adoravano l'aquila: in numerose tribù era considerata una divinità, un animale totemico espressione delle divinità del cielo e del sole.

Da tutti questi esempi, secondo Wittkower, si può evincere come in base al contesto, al momento storico e al luogo il medesimo simbolo abbia assunto significati differenti: l'aquila, di volta in volta, quello di profezia, di sovranità, di magia, di resurrezione; la sua vittoria sul serpente quello di cifra del trionfo umano e cosmico, sempre

[52] Le tribù scitiche si spinsero, intorno al VI e V secolo a.C., fino alla Germania orientale ed alle steppe della Asia centrale e settentrionale; non mancano, pertanto, raffigurazioni di aquile in ritrovamenti tedeschi e russi: "Alcuni di questi oggetti ricordano da vicino l'arte persiana, e talvolta persino modelli babilonesi" (*ibidem*, p. 25).

[53] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 30: "Il lettore si sarà reso conto che quando abbiamo affrontato il problema del simbolismo dell'aquila in America abbiamo avuto a che fare con fasi cronologiche relativamente tarde; considerando poi l'antichità della migrazione di questi simboli, il cui percorso, come abbiamo già visto, va dall'Asia occidentale fino alla Polinesia attraverso l'India da un lato, fino alla Siberia orientale, attraverso la Scizia, dall'altro, pare probabile che questi stessi simboli siano approdati in America percorrendo le vie suddette" (*ibidem*, p. 31).

[54] *Ibidem*, p. 28.

muovendo dal presupposto di un'originaria lotta tra male e bene, tra luce e tenebre.

Esistono, inoltre, numerosi monumenti greci che rappresentano ampiamente lo scontro tra l'uccello ed il rettile, per esempio i vasi corinzi databili intorno al VI secolo a.C. e le monete del VI e del III secolo a.C., simboli del trionfo politico o di quello atletico. Lo scontro assume talvolta valore simbolico anche religioso, per esempio quando viene raffigurato Giove che sale sulle ali dell'aquila, chiara rappresentazione dell'anima che ascende al cielo trasportata proprio dall'aquila intesa simbolo di resurrezione[55]. In Grecia l'aquila affianca Zeus, o addirittura si identifica con lo stesso dio dell'Olimpo: essa sarebbe, in generale, il simbolo del cielo, della luce e della divinazione.

L'immagine dell'aquila che uccide il serpente si trova, poi, anche in vari luoghi dell'Arabia e del Mediterraneo, per esempio in monumenti funerari databili intorno al III secolo a.C., ed anche lì assurge a simbolo di liberazione dell'anima dalle catene del corpo.

L'interpretazione cristiana dello scontro tra l'aquila ed il serpente è quanto mai ampia ed articolata. Nel *Physiologus*[56] vi è un racconto in cui l'aquila, ormai vecchia e debole di vista, cercando una sorgente di acqua limpida, sale verso il sole, dove però finisce per bruciare le

[55] "La presenza di questo simbolo sopra il famoso sarcofago di San Lorenzo fuori le Mura è particolarmente illuminante… Il sarcofago fu infatti scolpito in Atene all'inizio del III secolo d.C. sull'esempio di modelli siriani. In terra siriana la religione ellenistica costituiva il veicolo più usuale per il recupero di antiche concezioni solari di radice asiatica" (*ibidem*, p. 38).

[56] Il *Physiologus* è un testo scritto originariamente in greco tra il II e III secolo d.C. per facilitare, presso i cristiani d'Egitto, la comprensione dell'ordinamento naturale secondo i principi religiosi. Era composto da 48 capitoli (dedicati, rispettivamente, a 41 animali, 5 pietre e 2 alberi) volti a mostrare le proprietà religiose di animali, piante e pietre. Ogni capitolo era costituito da una parte scientifica e da una parte allegorica. A partire dall'Alto Medioevo vennero poi scritti, ispirati a questo scritto, numerosi bestiari grazie ai quali ogni elemento naturale doveva trovare più accurata spiegazione. Si veda, per questo, F. Sbordone, *Ricerche sulle fonti e sulla composizione del Physiologus greco*, Napoli, Torella, 1936.

proprie penne e la membrana che le ricopre gli occhi, per poi ridiscendere e bagnarsi per tre volte nella sorgente in grado di restituirle la giovinezza. Tale storia viene in qualche modo riferita alla vita umana: quando l'uomo invecchia dovrebbe spiccare il volo verso il sole della giustizia, vale a dire verso Gesù. Inoltre, tale immagine dell'aquila che per rinascere si immerge nell'acqua come fonte di vita è anche uno dei miti presenti nel Vicino Oriente, dove l'aquila è considerata, per l'appunto, come l'uccello della resurrezione.

E, ancora, Wittkower ricorda un'altra leggenda che narra di un'aquila che sbatte il mento contro la roccia per eliminare qualsiasi impedimento e tornare giovane: secondo la lettura cristiana, la roccia rappresenterebbe Cristo. Tale leggenda trova radici in Egitto, dove il vecchio che muore di fame è raffigurato come un'aquila con il becco ricurvo che non riesce più a nutrirsi.

Nella letteratura cristiana si parla anche del senso di pietà e del coraggio dell'aquila, laddove la vittoria dell'uccello sul serpente sta ad indicare, metaforicamente, la vittoria di Cristo su Satana: "Aspetti del simbolismo dell'aquila: l'immersione nella fontana della vita e l'operazione intesa ad affilare il becco, che rimandano all'idea del ringiovanimento per mezzo di battesimo e penitenza; il volo verso il sole come simbolo di coraggio, o, in altre parole, della fede incrollabile in Cristo; e lo scontro con il rettile come vittoria di Cristo su Satana"[57].

La simbologia rappresentata dallo scontro tra l'aquila e il serpente compare tra il VI e il VII secolo d.C., ma raggiunge la massima espansione probabilmente nei secoli XII e XIII, quando gli artisti cristiani si trovano a fare i conti con la tradizione orientale: "Già dalle province più lontane dell'impero romano la raffinata combinazione araldica del Vicino Oriente aveva subito una radicale trasformazione nei termini del naturalismo proprio al gruppo greco-romano. Sotto

[57] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 43. Altro simbolo ampiamente presente nel mondo antico e cristiano è costituito da un'aquila che si poggia sulla lepre (l'animale veloce che indica lo scorrere del tempo).

l'apparenza superficiale, il modello orientale continuava però a sopravvivere, destinato a riaffiorare, finalmente in età bizantina"[58]. Le vie di trasmissione dall'Oriente all'Europa erano costituite, soprattutto, dalla realtà costituitasi intorno a Bisanzio e dalla ripetuta penetrazione degli arabi in Spagna: da questo punto di vista, esistono precise testimonianze letterarie e figurative che rappresentano l'aquila che lotta contro il rettile che sta per beccarne la testa (immagini che si richiamano, in buona parte, a raffigurazioni babilonesi).

Anche in Italia si trovano numerose tracce di tale simbologia: a Bari, per esempio, nella raffigurazione di San Nicola, due aquile (una giovane e l'altra più anziana) si difendono da un serpente; e ancora, tracce di tale simbologia si trovano anche nella cattedrale di Benevento, in San Giovanni a Brindisi, nei capitelli della cattedrale di Taranto e in altre città della Puglia e della Campania, oltre che nel pavimento a intarsi marmoreo di San Miniato al Monte, a Firenze.

Il significato religioso attribuito all'aquila e al serpente si mantenne, in linea di massima, anche durante l'età rinascimentale: "Il recupero del patrimonio culturale pagano operato dal Rinascimento finì col riportare alla luce antiche associazioni; contemporaneamente però il simbolo continuò a conservare il significato che la cristianità gli aveva riferito e che il medioevo aveva trasmesso ai posteri senza modificazioni"[59]. Wittkower ricorda, a questo proposito, l'acquasantiera della cattedrale di Siena, il frontone della facciata di San Francesco della Vigna, a Venezia, ed altri elementi simili. Tale simbolo si tramanda e continua a persistere tanto a livello decorativo che nei proverbi e nelle fiabe della tradizione popolare; talvolta esso assume anche una chiara connotazione politica e religiosa, come testimoniano, ad esempio, diversi medaglioni raffiguranti il re di Norvegia Cristiano II, Carlo di Borbone e di Navarra. Nell'età napoleonica, infine, esso diventa l'emblema del nuovo impero.

[58] *Ibidem*, p. 45.

[59] *Ibidem*, p. 56.

Il perdurare della medesima simbologia in età ed in luoghi differenti era già stato oggetto di studio da parte di Aby Warburg: come ricorda Saxl, fu anche grazie al suo viaggio in territorio indiano-americano che egli poté diventare, per così dire, lo storico teso a rintracciare ed a studiare le immagini simboliche prodottesi nel mondo antico e poi sopravvissute nell'Europa moderna[60]. Nello studio sugli indiani Pueblo degli anni 1895-1896, l'analisi teorica corredata dalle fotografie fu certamente dovuta all'interesse warburghiano per le caratteristiche fondamentali del paganesimo antico[61]. Ciò che lo incuriosiva era cercare di capire come accanto alle popolazioni americane più sviluppate potessero continuare a sopravvivere tribù che ancora praticavano rituali magici e veneravano animali o piante[62] al fine di propiziarsi benevolenze divine e di sopperire alla cronica mancanza d'acqua. All'interno delle case di questi agricoltori e cacciatori si trovavano appese bamboline che erano "riproduzioni fedeli dei danzatori mascherati, i quali compaiono come mediatori demonici tra l'uomo e la natura durante le feste connesse con il ciclo delle attività agricole e costituiscono una delle più singolari,

[60] F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Lectures*, London, The Warburg Institute, 1957, pp. 325-330.

[61] "Warburg tenta di mostrare, così, la strettissima connessione tra la ritualistica pagana dell'antichità (e non solo) e l'espressione artistica, e questo nell'ottica della sua idea fondamentale di storia dell'arte, concepita non più e non tanto come disciplina da intendersi in chiave semplicemente 'estetizzante', ma come manifestazione fondamentale della storia della cultura, vale a dire come preciso luogo di evenienza delle motivazioni più autentiche della vita umana". Si veda, per questo, G. Magnano San Lio, *Ninfe ed Ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, cit., pp.156-157.

[62] "La forma estrema del culto animistico degli indiani, vale a dire del culto che infonde un'anima alla natura, è però la danza mascherata, che sarà opportuno illustrare con tre esempi: la pura danza animale; la danza associata al culto dell'albero; e in ultimo, la danza con serpenti vivi" (in A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 13).

sorprendenti manifestazioni di questa religiosità tipica di un popolo di coltivatori e cacciatori"[63].

Il vasellame degli indiani Pueblo presentava spesso come decoro il geroglifico dell'uccello che, oltre ad essere venerato come un totem, era considerato, in virtù delle sue penne, elemento essenziale dei riti di sepoltura, dal momento che sembrava poter fare da tramite tra i desideri degli uomini e le forze demoniache.

Nell'ambito del culto pagano, poi, il serpente costituisce la rappresentazione simbolica del fulmine e, dunque, la divinità legata ai temporali: "La forma serpentina del fulmine, il suo enigmatico movimento, senza ben definito inizio, né fine, la sua pericolosità, lo accomuna al serpente che si caratterizza per un massimo movimento ed un minimo di superfice d'attacco"[64]. Esso è rappresentato con la lingua a forma di freccia, allo stesso modo com'era la scala all'interno della casa che Warburg era andato a visitare. Egli ricordava la visita di una chiesa locale, accompagnato dal prete cattolico, durante la quale aveva notato un altare barocco con figure di santi e simboli cosmologici pagani, ancora una volta con la scala a simboleggiare il percorso dell'uomo verso il cielo.

Attraverso la pratica magica della danza mascherata, che per sua natura è una pratica certamente seria, giustamente definita da Warburg una lotta per vita, il cacciatore e l'agricoltore, travestendosi e dunque identificandosi con la preda "credono di carpire in anticipo, grazie a una misteriosa metamorfosi mimica, quello che nel contempo si sforzano di ottenere anche con il loro razionale, duro lavoro quotidiano. La ricerca collettiva del cibo è quindi schizoide. Magia e tecnica vengono qui a interagire… I Pueblos si trovano a metà strada tra magia e logos, e lo strumento con cui si orientano è il simbolo. Tra il raccoglitore primordiale e l'uomo che pensa si trova l'uomo che

[63] A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 16.

[64] A. Warburg, *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos dell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva)*, cit., p. 28.

istituisce connessioni simboliche"[65]. La danza mimetica non è, per gli indiani, un mero gioco né un semplice divertimento, ma attraverso la maschera dell'animale essi cercano di carpirne in anticipo le azioni future: "La danza mimetica, nell'ambito del quale l'uomo assume le sembianze dell'animale con precisa finalità 'razionale', costituisce, quindi una precisa testimonianza della coesistenza dialettica delle forze demoniaco/irrazionali e di quelle razionali, in un mondo quello primitivo, che non ha ancora concluso nulla a proposito dell'eventuale superiorità e del dominio delle ultime sulle prime"[66]. Warburg ritrovava nella civiltà indiana, così come nell'epoca rinascimentale, un indissolubile legame tra riti pagani ed immagini artistiche.

L'indiano ha un sentimento di rispetto e di venerazione per l'animale, per molti versi considerato superiore all'uomo, che ha nei suoi confronti una sorta di 'timore referenziale'. Nel rituale del serpente l'animale, sotto forma di fulmine, provoca il temporale e non viene sacrificato, in quanto portatore di un messaggio "attraverso la consacrazione e dietro l'influsso della danza mimetica"[67]. Attraverso il controllo dei fenomeni naturali si pensava, dunque, di ridurre la paura e si trasferiva la carica emotiva nei simboli. Gli stessi simboli, che avevano un determinato significato, venivano poi tramandati di generazione in generazione, le immagini artistiche finivano per confrontarsi con le immagini conservate nella memoria e in qualche modo si otteneva così il rassicurante controllo di un qualche fenomeno[68].

---

[65] A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 28.

[66] G. Magnano San Lio, *Ninfe ed Ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, cit., p. 165.

[67] A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 49.

[68] Una sorta di culto simile si può ritrovare, secondo Warburg, in Grecia, culla della civiltà occidentale. Il serpente non è solo simbolo negativo (di morte), ma anche cifra di salvezza e di speranza. Il riferimento è, in particolare, al culto orgiastico di Dionisio, dove le Menadi danzano con al collo un serpente vivo, e soprattutto al *Laocoonte*, dove il sacerdote ed i due figli muoiono avvolti tra i serpenti per

Nella conferenza tenuta il 21 aprile del 1923 presso la casa di cura Belleveu, con l'obiettivo di mostrare l'avvenuta guarigione[69], Warburg rintracciava elementi simbolici comuni in contesti assolutamente distanti dal punto di vista spaziale e temporale ed utilizzava l'immagine del serpente per testimoniare l'avvenuta guarigione: "Dopo aver lottato per anni contro i demoni, Warburg vede ora la vittoria a portata di mano, e si arrischia a tradurre in un simbolo le potenze fobiche di cui è stato vittima: tiene una conferenza sulla quintessenza del terrore, ovvero sul serpente. Trasforma così il simbolo della minaccia estrema alla razionalità umana nel banco di prova della sua *ratio* personale"[70]. Come dice lo stesso Warburg a chiusura della sua conferenza, l'elettricità, che in un certo senso ha catturato il fulmine, ha condotto ad una civiltà delle macchine che ha di fatto spazzato via il paganesimo, così che oramai le forze della natura non vengono più considerate come entità antropomorfe, ma semplicemente come enti che obbediscono al comando dell'uomo, anche se l'altissimo prezzo da pagare è stato la perdita di "ciò che la scienza naturale derivata dal mito ha faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero"[71].

---

vendetta degli dei. Fa da contraltare il serpente avvolto sul bastone, simbolo di speranza, portato da Asclepio, dio della salute.

[69] La volontà di Warburg, espressa al proprio medico, Ludwig Binswanger, era di non mostrarla a nessuno perché ancora in parte confusa ed incompleta. Gli unici che avrebbero potuta leggerla avrebbero dovuto essere la moglie, il fratello Max, il Dottor Embden e l'amico e collega Ernst Cassirer (si veda, a tal proposito, A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., pp. 67-68. Sulla Storia clinica di Warburg e sulla corrispondenza con Binswanger si veda, inoltre, L. Binswanger/A. Warburg, *La guarigione infinita. La storia clinica di Aby Warburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2005).

[70] U. Raulff, *Postfazione* ad A. Warburg, *Il rituale del serpente*, cit., p. 98.

[71] *Ibidem*, p. 67. Nei giorni intorno alla sua dimissione dalla clinica, nell'aprile del 1924, Warburg scrive, a proposito del possibile trasferimento di Cassirer dall'Università di Amburgo, che quella sarebbe stata una grave perdita per lo studio della storia spirituale in genere. I due erano accomunati da numerosi interessi riguardo, soprattutto, il pensiero mitico e l'idea di forma simbolica, tanto che

Lo scritto relativo alla conferenza su *Il rituale del serpente* ha avuto un notevole influsso sul saggio di Wittkower intorno a *L'aquila e il serpente*, e questo sia per i richiami all'etnologia ed all'antropologia che per i riferimenti all'origine dei simboli, di fatto un vero e proprio omaggio all'amico e al maestro scomparso: "In apertura del proprio saggio Wittkower arriva persino a suggerirne una lettura in parallelo: Warburg aveva cercato di cogliere la nascita dei simboli culturali e di comprenderne il funzionamento attraverso un'indagine antropologica sui primitivi; il percorso storico attraverso la vita dei simboli archeologicamente e letterariamente documentati poteva, a sua volta, favorire accertamenti per analogia sulle parti meno documentate e meno decifrabili di tradizioni non omogenee al mondo occidentale"[72].

Warburg, proprio per esprimere la complementarietà delle loro ricerche, arrivò a scrivere all'amico, il 23 marzo 1923 che sentiva "bussare dall'altra parte dello stesso tunnel" (in A.Warburg/E. Cassirer*, Il Mondo di ieri. Lettere*, Torino, Aragno, 2003, p. 47).

[72] G. Romano, *Rudolf Wittkower e la tradizione warburghiana*, cit., p. XXIX. Si veda anche G. Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, in *Engramma*, 25.

CAPITOLO SECONDO

Gli scambi tra Oriente e Occidente e la trasmigrazione dei simboli

2.1 - Oriente e Occidente: le vie di collegamento e la credenza nelle razze favolose

L'interdisciplinarietà tra i vari settori, la trasmigrazione dei simboli da una civiltà all'altra[73] e, soprattutto, l'influenza della cultura extraeuropea su quella europea: sono, come è noto, tutti temi particolarmente cari al maestro Warburg e alla cerchia degli studiosi della sua biblioteca[74], temi che dunque interessarono anche Rudolf Wittkower fino agli ultimi anni di vita, come testimoniano, tra l'altro,

[73] Rudolf Wittkower e Fritz Saxl organizzarono, dopo il trasferimento dell'Istituto a Londra, una serie di mostre in linea con la tradizione warburghiana: nella più nota, del 1941, intitolata *English Art and the Mediterran*, cercarono di mettere in evidenza la persistenza della cultura mediterranea all'interno di quella britannica e, più in generale, lo stretto legame tra l'aspetto storico e quello artistico. La prima parte (fino al Cinquecento) venne curata da Saxl, la seconda (dal Cinquecento all'Ottocento) da Wittkower. Si veda R. Wittkower/F. Saxl*, English Art and the Mediterranean Tradition. Studies in Art and Literature*, Oxford, University Press, 1945.

[74] "Quando ripenso al viaggio della mia vita, ho la sensazione che la mia funzione sia stata quella di un sismografo dell'anima posto sullo spartiacque tra le diverse culture. Collocato dalla mia stessa nascita tra Oriente e Occidente, spinto da un'affinità elettiva verso l'Itala e costretto a costruire la mia personalità sul confine tra Antichità pagana e Rinascimento cristiano del XV secolo, ero stato spinto in America - oggetto [-] che misi al servizio di una causa sovrapersonale - per conoscere come la vita nella sua tensione oscilla tra i due poli dell'energia naturale, istintiva e pagana da u lato, e l'intelligenza strutturata dall'altro" (in A. Warburg, *A proposito del programmato viaggio in America*, in Id., *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, cit., p. 88).

le lezioni tenute, nel 1969, presso il 'Department of Art History and Archeology' della Colombia University e poi intitolate *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The impact of non-European Civilizations on the Art of the West*[75], lezioni nelle quali egli presenta alcuni punti chiave delle relazioni tra Est e Ovest e degli scambi culturali e artistici avvenuti tra tali aree diverse e quanto mai ampie.

Il testo è stato pubblicato postumo, mantenendo la forma della *Lecture.* I volumi editi postumi da Margot Wittkower e dagli allievi dello studioso consentono al lettore di cogliere "senza lo sforzo della ricerca di biblioteca l'impegno culturale di Wittkower in quasi tutta la sua estensione, con l'ausilio di note, indici e arricchimenti iconografici certamente utilissimi. È un tipo d'impegno in cui la formazione warburghiana incide moltissimo, ma arricchita da una particolare vocazione per gli studi di storia dell'architettura"[76].

Come ricorda Margot Wittkower, il marito negli eventi ufficiali era solito leggere le lezioni che preparava precedentemente mentre durante le lezioni 'non ufficiali' parlava senza guardare gli appunti, muovendosi avanti e indietro per tutta l'aula. Ciò ha certamente reso più difficoltosa la ricostruzione di alcune lezioni, anche quando esse sono state registrate da alcuni allievi, e ciò anche per la cospicua presenza di nomi e termini stranieri non sempre noti o immediatamente identificabili.

La moglie fu felice di accettare la proposta, da parte del Prof. Reynolds, di pubblicare queste lezioni, anche per non lasciar dimenticare il lavoro del marito e per offrire ad un pubblico di lettori assai ampio (non solo, dunque, agli specialisti) materiali e prospettive di ricerca cui Wittkower era profondamente affezionato e che reputava di grande attualità. Del resto, parte del materiale edito in questo

[75] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The impact of non-European Civilizations on the Art of the West*, New York, Donald M. Reynolds, 1989.

[76] P. Marconi, *Gli scritti postumi di R. Wittkower*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 1978-79, 7, p. 104.

lezioni era già stato utilizzato per alcuni dei suoi lavori[77], dove si poteva facilmente evincere come Wittkower fosse convinto che i complessi legami tra Est e Ovest non fossero stati ancora adeguatamente studiati.

Nel 1966, in *East-West in Art*, egli aveva detto: "Non fa meraviglia dunque che gli scambi culturali tra Oriente e Occidente e le varie compenetrazioni risultino pressoché infiniti"[78]; per chiarire quale siano state le vie di trasmissione è per lui fondamentale studiare la questione della diffusione delle derivazioni culturali: "Il termine 'diffusione' significa che la migrazione dei prodotti culturali da una civiltà all'altra è avvenuta. Ovviamente non sono i prodotti culturali che migrano. Le persone si muovono e possono trasportare oggetti in grandi spazi. Questa trasmissione potrebbe essere stata compiuta in tantissimi modi"[79]. Questi modi sono, per esempio, le migrazioni di intere popolazioni a causa (soprattutto) di guerre e di conquiste, gli spostamenti di artigiani, commercianti, viaggiatori, pellegrini, missionari, ambasciatori e così via.

Sebbene non sia possibile tracciare esattamente ed in maniera univoca le vie attraverso le quali avvenivano questi scambi, resta fuori da ogni dubbio che talune forme artistiche genericamente indicate come arcaiche, classiche o barocche ricorrano in civiltà enormemente

[77] A questo proposito, la moglie in particolare ricorda: *Roc': An eastern Prodigy in a Dutch Engraving* (1937), *Eagle and Serpent* (1938-1939); *Marvels of the East. A study in the History of Monsters* (1942); *Marco Polo and the Pictorial Tradition of the East* (1955), *East and West: The Problem of Cultural Exchange* (1966), *Neo-Classicism, Chinoiserie, and the Landscape Garden* (1969), *Piranesi and Eighteenth-Century Egyptomania* (1970) e *Hieroglyphics in the Early Renasissance* (1972 pubblicato postumo). Si veda la premessa di Margot Wittkower a R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The impact of non-European Civilizations on the Art of the West*, cit., p. XXIII.

[78] R. Wittkower, *Oriente e Occidente: il problema degli scambi culturali*, in Id., *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 8 (il testo è l'*Introduzion*e a AA.VV., *East-West in art: patterns of cultural & aesthetic relationships*, Bloomington, Indiana University Press, 1966).

[79] *Ibidem*, p. 5.

diverse e distanti ed in periodi apparentemente non direttamente collegati tra loro. Una spiegazione plausibile della migrazione delle immagini è in qualche modo tracciabile, sin dai tempi preistorici, seguendo gli itinerari percorsi dalle carovane che in qualche modo collegavano "vaste estensioni del continente asiatico comprese tra Cina e Europa: una via settentrionale, attraverso il Mar Caspio e il Mar Nero e una via meridionale, attraverso l'altopiano dell'Iran e la Siria"[80].

Una delle strade da sempre luogo di incontro e di scambio tra correnti culturali e artistiche era la cosiddetta 'via della seta'. I romani importavano la seta dalla Cina mantenendo aperta la via cosiddetta meridionale, benché essa fosse stata di fatto 'interrotta' con la discendenza araba, per poi essere riaperta nella seconda metà del tredicesimo secolo, grazie alla *pax mongolica*, che aveva portato la pace in gran parte dell'Asia. Questa via ha da sempre costituito un'importante elemento di comunicazione: nel 1254, per esempio, Papa Innocenzo IV inviò il francescano Giovanni da Piano dei Carpine[81] alla corte del Gran Kahn dell'impero mongolo, e nel 1253 il frate Guglielmo di Rubruck[82] lo seguì come inviato di Luigi IX di Francia.

---

[80] *Ibidem,* p. 4.

[81] Giovanni da Pian de Carpine nacque alla fine del XII secolo e morì nel 1252. Appartenne all'Ordine dei Frati Minori e trascorse parte della vita a contatto con San Francesco d'Assisi. Nel 1243 venne inviato da Papa Innocenzo IV presso i Tartari con l'incarico di portare due bolle papali al Gran Khan dell'Impero Mongolo. Dalla sua *Historia Mongalorum 1245-1247* (*Storia dei Mongoli*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1989) si ricavano numerose notizie geografiche, politiche e militari. Si veda: G. Ferro/I. Caraci, *Ai confini dell'orizzonte: storia delle esplorazioni e della geografia*, Milano, Mursia, 1979.

[82] Guglielmo de Rubruquis (o di Rubruck), viaggiatore fiammingo del sec. XIII. Entrato nell'ordine francescano, visse per più anni in Francia, dove fu incaricato dal re Luigi IX di condurre un'ambasceria presso i sovrani mongolici con lo scopo di rafforzare la propaganda religiosa presso i Tatari del Volga. Del lungo viaggio è rimasta una relazione ricca di particolari sulla vita della popolazione locale e dove non mancano osservazioni su clima, flora e fauna dei paesi attraversati. Si veda, per

I fratelli Niccolò e Maffeo Polo, ricorda Wittkower, viaggiarono per quattordici anni, dopo aver lasciato Venezia, attraverso l'Asia, e nel 1271 organizzarono un nuovo viaggio con il più celebre figlio e nipote Marco Polo, che restò in Asia fino al 1295. Le esperienze di Marco Polo, come Wittkower ha più volte sottolineato nel corso dei suoi studi, per molti versi non hanno eguali, ma molti altri viaggiatori di quel periodo hanno lasciato ulteriori preziose testimonianze, nei rispettivi diari di viaggio, di usi, costumi, religioni, lingue e clima dei paesi visitati (vengono ricordati, tra questi, Giovanni da Monte Corvino, fondatore della Chiesa latina in Cina, che si fermò lì dal 1293 fino alla morte, avvenuta nel 1328, e il frate Giovanni de Marignolli, inviato a Pechino, nel 1342, come messo papale).

Nel 1368 la dinastia dei Tartari fu sostituita da quella Ming (1368-1644) e da allora, per oltre duecento anni, una cortina di ferro calò tra la Cina e l'Europa. Molti studiosi notano somiglianze tra la pittura senese e quella cinese, ma secondo Wittkower le "affinità tra la pittura orientale e occidentale sono in realtà il risultato di una convergenza piuttosto che di un'assimilazione di elementi cinesi da parte dell'Occidente"[83].

Nelle aree europee ed asiatiche sono stati innumerevoli, nel corso della storia, gli scambi di natura ideologica, culturale ed artistica che hanno via via portato ad una sempre più complessa commistione tra culture diverse. Il Mediterraneo, in particolare, è stato sempre stato una via privilegiata per la comunicazione tra persone e culture: "I porti di Marsiglia, Amalfi, Salerno e Napoli, erano aperti al commercio con l'Oriente. Venezia ha il predominio nel commercio con l'Oriente nel decimo secolo e Genova nell'undicesimo"[84].

La strada verso l'Oriente rimase aperta non solo grazie ai veneziani, spinti da motivi prettamente commerciali, ma anche per le

---

questo, G. Di Rubruck, *Viaggio nell'impero dei Mongoli, 1253-1255*, Roma, Lucarini, 1983.

[83] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 5.

[84] *Ibidem,* p. 8.

innumerevoli spedizioni missionarie e diplomatiche che venivano effettuate. Wittkower ricorda, a questo proposito, anche la spedizione di Vasco de Gama, che aprì la strada del mare verso l'India attraverso il Capo di Buona Speranza e che, diciassette anni dopo, raggiunse la Cina. La supremazia europea in tutto il mondo, come testimoniano i resoconti dei viaggi, durò circa quattrocento anni: gli europei diffondevano le loro conoscenze tecniche e si preoccupavano del benessere spirituale delle popolazioni visitate, ricevendo spesso in cambio opere d'arte che vennero a costituire molte importanti collezioni europee e, più tardi, americane[85].

Ma, mentre, "a livello di produzioni artigianali come metallici e tessili, le tecniche moderne rendono possibile stabilire in via definitiva il modo in cui questo tipo di oggetti importati fu assimilato e trasformato all'interno da un nuovo comportamento culturale"[86], quando si entra nel campo delle sculture, dell'architettura e della pittura non va dimenticato, secondo Wittkower, come tali creazioni siano di fatto inseparabili da complicati ed articolati concetti filosofici e pratiche religiose. Caratteristiche stilistiche e schemi rappresentativi, sebbene riescano a sopravvivere nel passaggio da una epoca all'altra, tuttavia cambiano significato in base al contesto di riferimento. Ogni civiltà urbana ha sviluppato un proprio sistema sociale, professato la propria religione, creato uno specifico codice morale, costruito edifici, edificato sculture e così via: da questo punto di vista la varietà delle produzioni costituisce il vero segno distintivo della civilizzazione.

Le civiltà nomadi e seminomadi, si è notato, praticano un tipo di arte, in antitesi con quella monumentale, sostanzialmente limitata agli oggetti di uso quotidiano, ad armi ed ornamenti personali, un'arte astratta che, in buona sostanza, tende ad abbellire animali e uomini. Nell'immaginario comune, poi, sono state le pressioni dei barbari in Europa a produrre le diverse credenze circa l'esistenza di svariate creature cosiddette mostruose. Le figure mostruose che l'Occidente (e

[85] *Ibidem* p. 9.

[86] *Ibidem*, p. 9.

specialmente i Greci) ha da sempre per tradizione associato alle zone orientali, soprattutto dell'India[87], hanno interessato non soltanto il campo artistico ma anche quello geografico (mappe), così come l'ambito delle scienze naturali (enciclopedie) e quello letterario (poemi epici e racconti). Sebbene le scoperte geografiche e lo sviluppo delle conoscenze abbiano fornito possibili spiegazioni per talune immagini di animali mostruosi, tuttavia nell'immaginario occidentale esse continuarono a sopravvivere di fatto immutate fino al XIX secolo.

Prima che Alessandro Magno giungesse sulle rive dell'Indo[88], nel 326 a.C., l'India (come si evince anche dai racconti di Ctesia di Cnido, il medico reale che aveva soggiornato presso la corte persiana)[89] era considerata una sorta di terra delle meraviglie, abitata da uomini con piedi giganti (utili per correre velocemente e per proteggersi dal sole), da pecore e galli di dimensioni smisurate, "esseri senza testa, con il volto collocato tra le spalle, ed esseri con otto dita sia ai piedi che alle mani i cui capelli, bianchi fino ai trent'anni, iniziano a scurirsi da

[87] G. Tardiola, (a cura di), *Le meraviglie dell'India*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991.

[88] Per una ricostruzione delle gesta di Alessandro si veda anche M. Centanni (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Venezia, Arsenale, 1988; Id., *Alessandro il Grande. Il «Romanzo di Alessandro» e la «Vita di Alessandro» di Plutarco,* Milano, Mondadori, 2005. Il ricco apparato iconografico contiene miniature, carte geografiche antiche del percorso compiuto da Alessandro, immagini di razze favolose e mostri d'Oriente.

[89] La prima conoscenza dell'India, come afferma Wittkower nella lezione *Europe, India, and the Turks,* proviene dai racconti di viaggiatori e si muove intorno alle strade del commercio: la 'strada del nord', che procedeva attraverso l'Asia Centrale, il Mar Caspio ed il Mar Nero fino a Bisanzio; la 'strada del centro', che si snodava attraverso il golfo persico ed il Mar Nero e giungeva fino a Damasco; e, infine, la 'strada del sud', che toccava il Mar Rosso, l'Egitto e giungeva fino all'India (in R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 193).

quella età in poi; le orecchie di questi esseri sono così ampie che coprono loro tutto il dorso e le braccia fino al gomito"[90].

I racconti più dettagliati si devono a Megastene (intorno al 303 a.C.), inviato alla corte del più importante sovrano dell'India come ambasciatore di Seleuco Nicatore, erede dell'impero asiatico di Alessandro: egli dà notizia di serpenti con le ali, di uomini senza narici e bocca, con un solo occhio sulla nuca, con orecchie canine (o tanto grandi da poterci dormire), con talloni retroversi etc. Queste storie si mantennero sostanzialmente invariate per circa mille e cinquecento anni.

I Greci, invece, si mostrarono per buona parte scettici rispetto ai racconti di prodigi e di razze meravigliose: "Grazie alla geografia empirica di Strabone e alla geografia scientifica di Tolomeo, l'ellenismo delineò una concezione razionale del mondo entro cui le meraviglie indiane non avevano posto. Ma lo sviluppo della sua geografia scientifica si interrompe bruscamente per non meno di milleduecento anni. Dal V secolo d.C., quando Oriente e Occidente si trasformarono Eratostene, Strabone e Tolomeo furono quasi del tutto dimenticati"[91].

Gli scrittori cristiani medievali conoscevano libri che raccontavano leggende fantastiche e meraviglie varie, ma era stato Sant'Agostino, che ha ampiamente affrontato il problema dei rapporti tra Dio (inteso come essere, verità e amore) e tali presunti mostri, ad affermare che a volte anche tra gli esseri umani possono nascere elementi mostruosi e che comunque l'uomo non deve giudicare tutto questo, perché frutto della imperscrutabile volontà divina[92].

---

[90] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 85. Si veda, inoltre, G. Zaganelli, *L'Oriente incognito medievale: enciclopedie, romanzi di Alessandro, teratologie*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997.

[91] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 89.

[92] Se per Agostino i mostri sono il frutto della grandezza di Dio, per Aristotele, invece, essi vengono presi in considerazione soltanto da punto di vista scientifico.

Durante il periodo medievale le meraviglie d'Oriente riempivano ogni spazio dell'immaginazione letteraria; tuttavia, il mondo occidentale conobbe prodigi e razze favolose non soltanto grazie alla tradizione letteraria ma anche tramite quella artistica. Rappresentazioni pittoriche riproducevano spesso esseri mostruosi: la scimmia e il satiro, uomini con orecchie grandi e lunghe, insomma è certo "deve essere esistito un repertorio di illustrazioni classiche di meraviglie. Esse raggiunsero il medioevo per diversi canali: le carte geografiche, le dissertazioni sui mostri, il Solino illustrato e probabilmente l'Isidoro illustrato. È questo materiale figurativo che, in unione con la tradizione letteraria, si impresse nella memoria delle persone e risultò così autorevole in molti rami del pensiero medievale"[93]. Anche all'interno delle chiese, in Francia, in Inghilterra e anche in Italia, sui pavimenti del XI e del XII secolo (per esempio nella cattedrale di Casale Monferrato) sono presenti immagini di presunte razze favolose.

A partire dalla presunta esistenza di questi mostri, poi, nel tardo Medioevo si tentò anche di costruire una sorta di ermeneutica pedagogica che riscosse grande successo almeno fino al Cinquecento: ad esempio, i mostri senza la testa sarebbero stati il simbolo dell'umiltà, gli uomini con il labbro allungato immagini della giustizia e, ancora, quelli con le orecchie lunghe recettori privilegiati della parola divina.

A partire dagli inizi del Cinquecento, poi, il diffondersi della mostruosità e il susseguirsi di taluni accadimenti politici cominciarono ad essere via via sempre più associati ed ebbe inizio uno studio metodico della mostruosità: nacque così la teratologia, che consisteva nella raccolta e nell'interpretazione di materiali già noti attraverso le fonti letterarie-pittoriche ora anche alla luce delle più recenti scoperte biologiche e anatomiche. Ci si interrogò, dunque, anche sulla

[93] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 100. Appare evidente come tanto per Wittkower quanto per Warburg, la memoria costituisca una sorta di magazzino di immagini fondamentale nell'ambito dello sviluppo della storia dell'umanità.

mostruosità considerata dal punto di vista patologico e venne raccolto materiale fondamentale per le ricerche dei secoli successivi. Vennero classificati, a partire dalle diverse zone del corpo, i tipi di deformazione, quelle del capo, delle braccia e delle mani vennero associate ad alcune meraviglie di derivazione orientale.

Con lo sviluppo della zoologia, dell'antropologia e dell'etnologia, tra Cinquecento e Seicento, furono elaborate nuove teorie sulla mostruosità e sulle presunte razze favolose tramandate dall'antichità. Nonostante i viaggiatori ampliassero sempre più le conoscenze geografiche, tuttavia si finirono per confondere e mescolare ulteriormente racconti di fatti reali e tradizioni leggendarie, e questo anche perché, afferma Wittkower, essi partivano con una idea già formata su enciclopedie e su testi geografici e letterari circa ciò che avrebbero potuto vedere in Oriente. Faceva per certi versi eccezione Marco Polo, il quale, avendo iniziato a viaggiare molto giovane, non era ancora vittima di preconcetti e di stereotipi, dunque i suoi racconti sono da ritenersi per molti versi attendibili e frutto di osservazione diretta.

Chi nel Medioevo e nel Rinascimento aveva compiuto realmente un viaggio o lo aveva anche soltanto immaginato volle spesso metterlo per iscritto, finendo così per ampliare a dismisura ed in qualche modo per influenzare lo sviluppo della scienza e della letteratura: "I mostri - esseri compositi, per metà uomini e per metà animali - occupano evidentemente un loro spazio preciso all'interno del pensiero e dell'immaginario dei popoli di ogni tempo… Ma l'oscura esistenza di questi fenomeni a livello etnologico affonda le sue radici nella sfera del magico ogni qualvolta sale alla luce l'innato timore per il mostro. I Greci fornirono ad alcune di queste concezioni primordiali una forma visibile che fu universalmente accettata per millecinquecento anni: riuscirono cioè a dar forma ai sogni a occhi aperti di bellezza e

armonia degli uomini d'Occidente, ma vollero anche creare simboli adatti a esprimere le paure generate dai loro incubi"[94].

Si era pur sempre preparati ad accogliere qualcosa di nuovo a partire da nozioni in qualche modo derivate da convenzioni, tradizioni, patrimoni culturali, e questo spiega perché anche un viaggiatore come Marco Polo potesse essere accusato di essere falso e bugiardo: "Marco Polo viene attivando di volta in volta i moduli figurativi depositati sul fondo della memoria; grazie poi a notevoli doti di obiettività Marco è portato a confrontare la sua esperienza diretta con l'immagine tradizionale, con il risultato che quest'ultima viene spesso respinta"[95].

L'impatto con le civiltà straniere e remote non ebbe il potere di confondere ed in qualche modo deprivare l'Europa, al contrario, secondo Wittkower, la cultura nata in Grecia, piuttosto che lasciarsi sopraffare dalle nuove acquisizioni, seppe assorbire e metabolizzare l'elemento estraneo, così da rafforzare ed ulteriormente articolare l'incredibile varietà dell'arte europea: "Esiste un contatto ininterrotto dell'Occidente con le civiltà non europee particolarmente quelle del vecchio mondo che hanno aiutato a incoraggiare la varietà, la vitalità, il cosmopolitismo nella nostra arte"[96].

[94] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 132.

[95] *Ibidem*, p. 168.

[96] *Ibidem*, p. 7.

2.2 - Gli scambi culturali tra Oriente e Occidente

Nell'analizzare l'influenza dell'arte extraeuropea su quella europea[97], nella lezione intitolata *Europe and the Near East I. Migrations and Waves of Penetration*[98], tenuta nel 1969 presso la Columbia University, Rudolf Wittkower descrive la differenza tra le civiltà nomadi e seminomadi, che producevano un tipo di arte astratta, sostanzialmente confinata ad oggetti di uso giornaliero ed ornamentale, e le civiltà cosiddette culturali, segnate, invece, da un tipo di arte monumentale e rappresentativa.

L'arte del vicino Oriente, come già sottolineato, aveva riportato entro quella delle grandi civiltà occidentali immagini di mostri e di animali dalla forma fantastica, come tori con teste umane, quadrupedi dal collo enorme, uomini alati, mostri con la testa e i piedi di uccello o con due corpi e una testa. Spesso, per esprimerne l'importanza, venivano usate taglie fuori dall'ordinario, stature fisiche giganti, quasi ad enfatizzarne la natura divina. I greci, ricorda Wittkower, non utilizzarono tale espediente e rappresentarono i loro dei secondo le dimensioni proprie degli uomini, tratteggiando un corpo chiaramente definito ed una composizione delle forme armonica ed equilibrata, caratteristica dell'arte occidentale.

Durante le invasioni barbariche l'Occidente venne sconvolto da eventi dirompenti e anche l'arte monumentale venne spazzata via. L'impero bizantino fu custode dell'arte ellenistica ed anche dell'infiltrazione di forme artistiche provenienti dall'Oriente[99].

---

[97] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 6.

[98] R. Wittkower, *Europe and the Near East I. Migrations and Waves of Penetration*, in Id*., Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 1-17.

[99] Le tribù che vivevano nel Sud delle steppe russe e lungo il Mar Nero erano arrivate in Iran e vi avevano importato uno stile in cui predominava l'aspetto dell'animale che combatte, stile che poi raggiunse l'Irlanda, si diffuse nella Germania dell'Est ed influenzò la produzione celtica (*ibidem*, p. 17).

Nella lezione intitolata *Europe and the Near East II. Waves of Penetration*[100], Wittkower ricorda che per circa settecento anni l'Occidente fu completamente aperto alle influenze orientali attraverso le rotte commerciali ed altri canali[101]: "Da un lato l'impero di Carlo Magno unì la cristianità occidentale in un grande stato imperiale, consolidando uno sviluppo inaugurato dai predecessori franchi; dall'altro, l'Islam guadagnava una posizione di dominio nel mondo da travolgere l'intero mondo occidentale"[102]. Carlo Magno aspirava ad una resurrezione di quella perduta grandezza e inaugurò "la rinascita del classico (termine usato da Panofsky), e per i secoli successivi vediamo la storia dell'arte in una dialettica che si alterna tra il recupero del classico e una tendenza non classica"[103].

Tuttavia, quella occidentale era una società sostanzialmente aperta e dunque pronta ad assorbire quello che gli arabi avevano da offrire: "Dopo la morte del Profeta nel 632 le tribù arabe proruppero dall'interno della loro penisola con forza e in tempo breve sopraffacendo non solo i territori dalla Persia e India all'Egitto ma anche dal Nord Africa alla Spagna, gran parte di questi territori furono sotto la dominazione islamica fino a metà dell'ottavo secolo"[104]. L'Islam creò una arte basata sull'unione di elementi popolari diversi e spesso acquisiti da altre civiltà con le quali era entrato in contatto

[100] R. Wittkower, *Europe and the Near East II. Waves of Penetration*, in Id., *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 18-35.

[101] Una diffusione di tradizioni orientali nell'arte greca si ebbe nel VII secolo a.C., quando immagini di mostri raggiunsero la Grecia, attraverso Cipro e Creta, dall'Assiria e dalla terra dei Fenici. Dopo la conquista della Persia, l'ellenizzazione dell'Est progredì rapidamente e quando crollò l'impero greco-romano riemersero antiche strutture orientali. All'inizio del III secolo d.C., con il potere sassanide e l'effettiva debolezza romana (il culto di Mitra era allora molto diffuso), si ebbe un vero e proprio processo di orientalizzazione (R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 11).

[102] *Ibidem*, p. 18.

[103] *Ibidem*, p. 18.

[104] *Ibidem*, p. 19. Nel X secolo il Califfato di Cordoba era il più fiorente centro culturale d'Europa.

durante le fasi di conquista. Per Wittkower è fondamentale ricordare che il mondo islamico era stato dominato dalla cultura persiana, che rappresentò una via di trasmissione diretta della cultura orientale in Occidente; gli artisti persiani "erano chiamati a lavorare per i governanti islamici da Samarcanda a Gibiliterra e nel decimo secolo un gran numero di persiani si erano trasferiti in Spagna"[105]. La Persia, per esempio, rivitalizzò l'industria della ceramica nell'Europa meridionale: dal X secolo in poi si ebbero, in Spagna, prodotti in ceramica ispirati ai modelli persiani e tale modalità produttiva si estese fino all'Italia[106].

Il Mediterraneo era sempre stato in qualche modo un bacino di connessione per culture diverse (i porti di Amalfi, di Napoli e di Salerno erano aperti al commercio con l'Oriente), benché le sue spiagge fossero detenute "da tre gruppi divisi tra loro - cattolici, ortodossi, e islamici"[107]. Nel XII secolo, inoltre, un importante elemento di collegamento tra Est e Ovest fu rappresentata dai crociati. Le merci che raggiungevano l'Occidente erano spesso piccoli oggetti in avorio, argento, gioielli, e soprattutto tessili: la seta è stata sempre una attrattiva per l'Occidente e il commercio con la Cina era stato fiorente sin dai tempi dell'impero di Alessandro Magno. La Cina aveva scoperto l'utilità del baco da seta, ma l'Iran, paese di transito per il commercio della seta fin dai tempi dei romani, iniziò presto una produzione concorrente[108].

Come ricorda Wittkower, i prodotti di seta orientale divennero popolari in Occidente soprattutto a partire dal XII secolo. Per esempio, Roma divenne un importante centro di distribuzione dei tessuti di seta

[105] *Ibidem*, p. 19. Lo stesso può dirsi per la Sicilia del IX secolo.

[106] Si pensi, per esempio, alle note ceramiche di Deruta e Gubbio.

[107] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 19.

[108] Dopo che i sassanidi avevano sviluppato l'industria, le fabbriche di seta raggiunsero Bisanzio e l'Ovest nel VI e VII secolo, allorché si riuscì ad importare il baco da seta ed a rompere il dominio dell'impero sassanide. Nel secolo XI tali procedure vennero introdotte in Grecia ed in Sicilia; nel XII secolo i manufatti di seta erano prodotti in Spagna.

e molti disegni sassanidi comparvero proprio con le industrie di seta e sopravvissero per anni (un esempio lo troviamo nella cattedrale di Ravallo). Dietro i disegni sassanidi vi erano influenze diverse, con riferimento specialmente della Siria, provincia dell'impero bizantino: "Mercanti siriani e i monaci appaiono numerosi in Italia, Francia, e Germania. Tra il 685 e il 741 non meno di cinque papi sono stati siriani ed è stato riconosciuto che la cristianità siriana diede un largo contributo ai cicli pittorici cristiani che raggiunsero l'Occidente"[109].

Dal IX al XII secolo molteplici espressioni del regno animale, reale ed immaginario, finirono per popolare le chiese dell'Europa occidentale, specialmente quelle italiane, spagnole, francesi, tedesche e inglesi. Alcuni animali riprodotti dall'arte romana mostrano evidenti punti di contatto con l'arte babilonese e con quella sumera[110]: per esempio, si ritrovano leoni con una testa e due corpi che riprendono chiaramente antichi modelli orientali[111]. E tuttavia, se è pur vero che lo stile romanico sia stato influenzato, da questo punto di vista, dalle tradizioni orientali, è anche vero che non vi è un legame evidente tra il significato tipico della forma orientale e quello riprodotto in quella romanica ed ampiamente rielaborato all'interno del sistema architettonico occidentale.

Fra il XII e l'inizio del XIII secolo l'influsso del vicino Oriente sull'arte europea, afferma Wittkower, era giunto alla fine; tuttavia, proprio quando il vicino Est "aveva cessato di essere un potere formativo per il linguaggio artistico dell'Ovest"[112], esso penetrò in Occidente con modalità differenti, vale a dire che il canale di

[109] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 20. Molto di questo materiale derivava dalla tradizione ellenistica, ma forse vi erano scuole di pittori miniaturisti, tra il VII ed il X secolo, dove le tradizioni orientali si erano riaffermate (le scuole siriane spiegherebbero alcune figure in stile persiano, come per esempio il gigante).

[110] L'arte sassanide viaggiò con i persiani fino alla Sicilia ed alla Spagna, vagando poi tra Bisanzio, la Siria e l'Egitto.

[111] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 30.

[112] *Ibidem*, p. 32.

penetrazione non fu più di tipo artistico, ma si sviluppò attraverso l'astrologia babilonese, che entrò sempre più nelle coscienze europee: "L'astrologia aveva preso piede nel mondo ellenistico e nell'Impero Romano ma il suo fatalismo non era accettabile per la cristianità"[113]. L'Islam aveva abbracciato completamente la credenza fatalistica nel potere delle stelle, contribuendo non poco alla sua diffusione.

Tra il XIII ed il XVI secolo l'astrologia acquisì lo stato di scienza onnicomprensiva (insegnata, tra l'altro, nelle Università di Padova, Bologna, Parigi e, con papa Leone X, anche a Roma). Jean Seznec, rappresentante dell'Istituto Warburg a Londra, individuava come via preferenziale per il passaggio delle immagini da un'epoca all'altra e da una cultura all'altra proprio l'astrologia. Egli negava ogni presunta 'morte degli déi' nel Medioevo e, di conseguenza, una loro 'rinascita' a partire dal Quattrocento in Italia[114], dal momento che, pur essendo apparentemente 'scomparsa' la forma classica, vi sopravvissero i suoi contenuti legati alle immagini.

L'antichità pagana era in qualche modo sopravvissuta nella cultura e nell'arte medievale: "Anche per gli dei non vi fu alcuna resurrezione, giacché essi in realtà non erano mai scomparsi dalla memoria e

[113] *Ibidem*, p. 32. Come ricorda Wittkower, mentre i manoscritti di argomento astronomico fino al XI secolo erano fermamente ispirati alla tendenza greco-romana, successivamente essi vennero orientalizzati anche grazie all'influenza araba. In linea con Warburg, egli ricordava, a tal proposito, Palazzo Schifanoia a Ferrara (1467-1470). La concezione astrologica che veniva fuori dagli affreschi lì presenti era di matrice chiaramente persiana ed egizia. Warburg mostrò come questo materiale astrologico raggiunse l'Italia attraverso fonti arabe tradotte, in Spagna, in ebraico e poi dall'ebraico in latino.

[114] Il libro, undicesimo volume degli *Studies of the Warburg Institute*, apparve nel 1940, in tempo di guerra: questo può in parte spiegare perché non ci furono molte recensioni; una di queste fu di Benedetto Croce (si veda B. Croce, *Gli dei antichi nella tradizione mitologica del Medioevo e del Rinascimento*, in Id., *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, Laterza, 1949, vol. II, pp. 52-53).

dall'immaginazione degli uomini"[115]. Intorno al V secolo, poi, alle costellazioni vennero sempre più associate storie mitiche, dando così vita al progressivo mescolarsi di astronomia e mitologia. Accanto agli elementi ispirati alla mitologia greca comparvero costellazioni a vario titolo esotiche: "Dotti greci e romani compilano già nel primo secolo dell'era volgare liste di *paranatellonta* (cioè di quelle astrali e boreali che sorgono e tramontano simultaneamente ai singoli segni dello zodiaco) che comprendono non solo le costellazioni ormai correnti nel mondo greco, ma anche quelle straniere o 'barbare' specialmente egizie, caldaiche e microasiatiche" [116].

Con l'avvento del Cristianesimo vi fu una qualche ostilità nei confronti della fede negli astri, anche se non in modo assoluto, dal momento che l'astrologia, pur fortemente radicata nella cultura laica, era entrata in ogni campo del sapere, dalla botanica alla medicina: di fatto, quindi, essa restò alla base di svariate argomentazioni culturali e molte dinamiche della vita e del mondo venivano spiegate attraverso l'azione degli astri. Si riteneva che ogni esistenza fosse in qualche misura influenzata dalle stelle, che ne determinavano umori, stagioni, salute e malattia.

Grande prestigio ed autorevolezza assunse, alla fine del Medioevo, *Picatrix*, un manuale di magia scritto in arabo alla metà del secolo XI e destinato a rimanere a fondamento delle dispute astrologiche rinascimentali: "Per captare e placare o utilizzare le potenze celesti - insegna dunque *Picatrix* - bisogna imprigionarle in immagini ingannevoli e seducenti, iscrivere la loro figura su talismani e amuleti, capaci di assorbire e concentrare le forze astrali, osservando con la

[115] J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Boringhieri, 1981, p. 3 (titolo originale: *La survivance des Dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, in *Studies of the Warburg Institute*, XI, London, 1940). Nella *Prefazione* vengono ringraziati, oltre a Frix Saxl, anche Gertrud Bing, Edgar Wind e Rudolf Wittkower.

[116] J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, cit., p. 33.

dovuta solennità il luogo, il tempo e le altre circostanze, nel momento in cui le costellazioni sono più favorevoli"[117]. Ci si trovò in una situazione in cui si erano chiaramente mescolati divinità greche e mostri di provenienza orientale.

In ogni caso, è certo che 'astrologia influenzò sempre più la vita degli uomini, degli stati e persino della Chiesa (tanto che Leone X fondò, nell'Università pontificia, la cattedra di astrologia): "A partire dal Trecento, queste immagini dei pianeti e dei loro 'figli', certo per effetto del rinnovato prestigio di cui gode l'astrologia in questo periodo e dell'importanza cardinale che hanno i pianeti nei calcoli astrologici, non solo divengono sempre più comuni nei manoscritti illustrati ma (almeno in Italia) fanno la loro trionfale comparsa anche in complessi monumentali, civili e religiosi"[118].

Durante l'Umanesimo e il Rinascimento, per via della laicizzazione del sapere e della riscoperta della filosofia tardoantica, assai legata alle tematiche magico-astrologiche, si riaccese l'idea di un effettivo potere delle stelle: così, ad esempio, Paracelso spiegò le malattie ricorrendo alla filosofia astronomica; o, ancora, l'origine della sifilide venne cercata nella congiunzione tra Marte e Saturno. Da questo punto di vista, anche all'interno delle chiese si trovano rappresentazioni astrologiche assai significative, per esempio nella Cappella dei Pazzi in Santa Croce a Firenze, dove sopra l'altare vi è una cupola adornata con le figure mitiche delle costellazioni: "Lo zodiaco, le costellazioni, i pianeti hanno un ruolo singolare nella decorazione dei palazzi vaticani"[119].

Era tipico dei greci e romani, poi, associare a concetti astratti, come la bellezza, la fortuna e la salute, le diverse divinità della mitologia (così, ad esempio, Minerva rappresentava la prudenza, Venere la bellezza e

[117] *Ibidem*, pp. 46-47.

[118] *Ibidem*, p. 102. Gli dèi venivano rappresentati, in tale contesto, con travestimenti che di fatto ne alteravano la fisionomia tradizionale.

[119] *Ibidem*, p. 105.

così via)[120]. Gli dei non erano morti, dunque, con la fine del mondo antico, né erano risorti con il Rinascimento italiano, dal momento che, sebbene fosse cambiata la loro immagine, il contenuto si era sostanzialmente conservato, seppur abilmente travestito ed a tratti reso quasi irriconoscibile.

Mentre in Oriente, però, si studiavano attentamente le immagini stellari, considerati simboli significativi della realtà, cercando di metterle direttamente a confronto con i fenomeni celesti, in Occidente ci si occupò per lo più del loro carattere artistico e formale, senza particolari calcoli ed osservazioni scientifiche: "La posizione, la grandezza e la distribuzione delle stelle, volentieri trascurate dagli illustratori occidentali, sono al contrario scrupolosamente riprodotte e all'occorrenza rettificate dai copisti arabi, la cui prima cura è di determinare la *forma* esatta delle costellazioni *reali*"[121]. Gli arabi non avevano, però, adeguata conoscenza della mitologia e delle divinità, così che dei singoli personaggi essi conservarono solo gli elementi generali senza interessarsi, nello specifico, all'abbigliamento ed ai caratteri greci (cosi, ad esempio, Ercole veniva raffigurato con un turbante in testa ed una scimitarra al posto della clava).

Quando, nel Medioevo, si riaccese l'interesse per l'astronomia, si cominciarono a copiare i manoscritti arabi, ed a partire dalla Sicilia e dalla Spagna queste copie si diffusero in ogni parte d'Europa; lì, però, gli dei classici erano oramai quasi del tutto irriconoscibili, perché "i copisti occidentali non sembrarono rendersi conto che questi manoscritti, ineccepibili da un punto di vista astronomico, sono però

[120] Si veda R. Wittkower, *Metamorfosi di Minerva nel codice figurativo rinascimentale*, in Id., *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., pp. 250-273. Come ha osservato Cassirer, la vera emancipazione non venne da nuovi metodi di osservazione ma dalla rinnovata idea della centralità dell'uomo, ora non più soggetto alle stelle, semmai a Dio.

[121] J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, cit., p. 180. La conoscenza degli astri in Occidente si fondava, sostanzialmente, sugli *Aratea* latini, mentre in Oriente veniva usato soprattutto il catalogo stellare di Tolomeo.

assurdi da quello mitologico: così essi lasciano a Ercole la scimitarra e a Perseo la testa del demone barbuto che nella sua mano ha sostituito quella della medusa… sia l'ignoranza da parte dei copisti o servile sottomissione, l'Occidente non riconosce più i suoi propri dei, sfigurati dall'Oriente"[122]. Queste figure 'mascherate' pervennero fin dentro l'arte monumentale del XV secolo. Tra gli dei planetari, nel campanile di Giotto, a Firenze, appare il sole, non più concepito sul modello di Apollo ma visto come discendente degli dei solari asiatici, cioè come un re che tiene nella mano sinistra uno scettro e nella destra una sorta di ruota. A volte si arrivò anche ad una europeizzazione delle divinità astrali babilonesi: ad esempio, Mercurio nelle immagini occidentali assunse le vesti di un vescovo, così da legare in qualche modo cosmologia pagana e visione cristiana del mondo.

Le rappresentazioni delle immagini hanno percorso strade molteplici e diverse lungo le quali sono state spesso 'trasformate', in modo più o meno considerevole; sovente, poi, esse hanno finito per raggiungere nuovamente i luoghi di origine, recuperando così anche la loro forma classica: "Tanti malintesi, confusioni, fraintendimenti, che talora stravolgono le rappresentazioni delle immagini, hanno in fondo una origine ancor più generale: gli dei hanno viaggiato, molto viaggiato. Se ripercorriamo i loro itinerari, movendo da Oriente a Occidente, essi hanno migrato dall'Egitto, dalla Siria, dalla stessa Mesopotamia fino alla Sicilia e alla Spagna, e in senso inverso, da Nord a Sud, dall'Inghilterra alla Francia e all'Italia. Naturalmente, ognuna di queste tappe, con le traduzioni e gli adattamenti che ha comportato, ha anche accresciuto le possibilità di errore"[123]. Gli dei del paganesimo, che nel Medioevo avevano perduto la loro forma originaria, la recuperarono nel XV secolo: Ercole, per esempio, torna ad essere

[122] *Ibidem*, p. 181.

[123] *Ibidem*, p. 201. "D'altra parte, seppure tutte le strade hanno finito, prima o poi, per riportarli ai loro luoghi di origine, questo ritorno ha avuto il carattere di 'odissea': a distanza di secoli, dopo vicissitudini e peregrinazioni infinite, essi hanno rivisto la loro Itaca stravolti e confusi" (*ibidem*).

rappresentato con la clava e con la muscolatura da atleta. Il Rinascimento non rappresenta, quindi, la semplice resurrezione di materiali e significati andati perduti, ma il luogo di una loro sintesi rinnovata[124], e in questo processo l'Italia ha certamente avuto un ruolo primario, importando dai luoghi più diversi, oltre le divinità indigene, anche le leggende nazionali.

Il XVI secolo è stato caratterizzato, per linee generali, dalla diffusione di tre manuali mitografici italiani[125] capaci di ottenere enorme successo anche fuori dall'Italia. Lì dove l'archeologia non aveva ricoperto nessun ruolo particolarmente rilevante, le informazioni circa l'immagine degli dei non derivavano dalla diretta visione di statue e dipinti ma erano di matrice per lo più letteraria: "I manuali cinquecenteschi fanno registrare un sorprendente regresso al Medioevo, rituffando gli dei in quel confuso magma brulicante di figure allegoriche e di orpelli esotici dal quale essi, all'inizio dell'età nuova, si erano con tanta fatica liberati. In altre parole, i nostri manuali spezzano quel contatto che dal Quattrocento si era stabilito con l'antichità plastica e che aveva permesso la reincarnazione degli dei e la loro progressiva 'umanizzazione'"[126].

Nuovo impulso allo studio dei miti si ebbe, alla fine del Cinquecento, dagli studi biblici, che diedero origine ad una sorta di mitologia comparata, provvedendo a studiare quanto si era formato presso altri popoli. I manuali di Giraldi, Conti e Cartari furono strumenti di lavoro indispensabili per numerosi artisti, che li utilizzarono ampiamente per

[124] *Ibidem*, p. 258. Si veda, per questo, M. Bull, *Lo specchio degli dei. La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2015.

[125] Il riferimento è a: G. Gregorio Giraldi, *De deis gentium varia et multiplex historia* (1548), N. Conti, *Mithologiae sive explicationum fabula rum libri decem* (1551) e V. Cartari, *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi* (1556). A proposito dei mitografi del Rinascimento che hanno fatto largo uso delle opere d'arte del mondo classico si veda R. van Straten, *Introduzione all'iconografia*, Milano, Jaca Book, 2009, p. 45.

[126] J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, cit., p. 293.

dipingere immagini di dei e miti. Alla fine del Cinquecento, poi, si cominciò a cercare nell'opera d'arte, in linea con la teoria estetica di matrice intellettualistica, l'idea che essa conservava e comunicava. Ne derivò l'assoluta centralità di tutti gli attributi simbolici esteriori in qualche modo legati all'immagine: l'aquila di Giove, per esempio, non fu più vista soltanto come elemento decorativo, ma come una parte essenziale e costitutiva dell'immagine complessiva. Questa attenzione alla dottrina estetica delle forme esteriori ebbe come conseguenza che il mito cominciò ad essere sempre più studiato ed interpretato nei suoi singoli elementi, "E insieme discende da quella dottrina, con altrettanta naturalezza, l'enorme fortuna che incontrano in questo periodo le *summae* mitografiche del Giraldi, del Conti e del Cartari. Questi trattati rappresentano infatti proprio gli strumenti sussidiari che l'epoca vuole, e di cui ha bisogno. Vale a dire: manuali di facile consultazione e ricchi di notizie che permettano a ognuno di riprodurre senza errori e senza omissioni i segni esterni e gli attributi divini"[127].

La mitologia ha avuto, durante il Cinquecento, un ruolo rilevante nell'ambito della letteratura e dell'arte, e questo anche per volontà della Chiesa, che certamente poteva svolgere un ruolo di controllo nell'ambito della produzione artistica dell'epoca. Molte tra le maggiori opere vennero realizzate dietro commissione da parte di cardinali e di uomini di chiesa, situazione a prima vista quasi paradossale ma in realtà strettamente legata alla cultura del tempo: "Nutriti di letteratura classica, anche i più devoti e scrupolosi non possono disfarsi del loro patrimonio di memorie e delle loro consuetudini spirituali, e continuano ad amare, in quanto umanisti, le cose che condannano - o dovrebbero condannare - come teologi"[128]. Nella seconda metà del Cinquecento l'allegoria venne utilizzata come

[127] *Ibidem*, p. 308.

[128] *Ibidem*, p. 326. La mitologia nel Cinquecento continuò "a popolare di nudi le gallerie e i palazzi, proprio con l'assenso e per impulso della Chiesa, nella persona dei suoi prelati" (*ibidem*, pp. 325-326).

'soluzione morale' contro le immagini mitologiche; il linguaggio simbolico si diffuse sempre più proprio perché quello verbale tradizionale era di fatto incapace di rendere e di spiegare i miti. Si creò, così, una sorta di ponte tra profano e sacro, tra mondo pagano e universo cristiano. Per tentare in qualche modo di conciliare l'arte con la 'coscienza', alle immagini 'oscene' veniva dato un significato allegorico. È soprattutto nelle composizioni cicliche delle decorazioni monumentali che la mitologia trovò spazio. L'eredità che l'Italia consegnò alla tradizione umanistica europea non era il tesoro della mitologia classica, ritrovato intatto e portato improvvisamente alla luce dalle scoperte archeologiche e dalla conoscenza della letteratura greca e romana, bensì un deposito di elementi diversi, "cosicché molti di questi dei, le cui storie conquistano in breve l'Europa intera, arrivano (o meglio ritornano) in Italia da molto lontano, dopo aver compiuto attraverso secoli peregrinazioni inenarrabili"[129].

L'età del Rinascimento rappresenta, quindi, una sintesi di forme e di idee ed è in qualche modo legata al Medioevo da una linea di continuità: "Sfigurati nelle forme e costretti a servire da 'integumento' di idee morali o altro, gli dei hanno potuto, proprio in virtù di tale metamorfosi, sopravvivere a tutte le rivoluzioni e trasmettere al Rinascimento i resti dispersi del mitico mondo dei classici"[130].

Il Rinascimento contiene in sé la relazione dinamica tra epoche diverse, lì si intrecciano e si sovrappongono classicità e Medioevo. Come scrive Cassirer, in *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*[131] (che costituisce il decimo volume degli *Studien der*

[129] *Ibidem*, p. 378.

[130] *Ibidem*, p. 378. Le feste e gli spettacoli hanno avuto un ruolo di primo piano durante il Rinascimento e dunque ne rendono più sicura ed attendibile la comprensione.

[131] E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1935 (titolo originale: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* in *Studien der Bibliothek Warburg*, vol. X, Leipzig/Berlin, Teubner, 1927). Si vedano, per questo, anche M. Ferrari, *Ernst Cassirer e la Biblioteca Warburg*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1986, pp. 91-130; L. Bianchi,

Bibliothek Warburg), del 1927, opera che non sarebbe potuta nascere senza la preziosa collaborazione della cerchia di studiosi della biblioteca Warburg, non esiste una antitesi netta tra l'uomo medievale e quello rinascimentale, al contrario "si vede come sia errata l'opinione, che il rinascimento si sia liberato dal 'medioevo' secondo un progressivo sviluppo rettilineo e continuo"[132]. Il ruolo esercitato dalle immagini simboliche create dal genere umano non si conclude, insomma, con il Rinascimento[133].

Nel corso delle sue lezioni universitarie Wittkower ha cercato di individuare le influenze, le migrazioni, le trasformazioni di simboli ed immagini avvenute in seguito all'impatto dei contenuti provenienti dalle civiltà extraeuropee sull'arte europea. La prima e più importante categoria di cui egli si è occupato è la migrazione delle forme, dei disegni e degli stili, insistendo sul legame tra le migrazioni degli individui e la circolazione delle opere d'arte: 'la migrazione delle forme' può scaturire dall'attività di artisti stranieri sul suolo europeo, come dimostra il gran numero di artigiani siriani attivi a Roma o di artigiani arabi operosi in Spagna e in Sicilia, o dal commercio di oggetti, se è vero che materiali propri dell'Asia Minore, per esempio, sono stati trovati in Inghilterra, o che oggetti persiani e cinesi sono

---

Ernst Cassirer interprete del Rinascimento, in *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 1978, XXXI, pp. 59-86. Per la bibliografia su Cassirer si veda G. Raio *Introduzione a Cassirer*, Roma/Bari, Laterza, 2000, pp. 213-266.

[132] E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, cit., p. 10.

[133] Come scrive Maurizio Ghelardi, "per Warburg, come per Cassirer, nel pensiero del Nolano l'immagine dell'universo aveva infatti aperto la strada all'idea astratta di infinito, mentre il tentativo di Keplero di risolvere l'enigma delle orbite planetarie aveva incrinato definitivamente l'assunto che l'Universo obbedisse alle leggi dell'armonia espresse nelle proporzioni ideali. Warburg aveva insomma capito che, a partire dal tardo Rinascimento, ogni immagine armoniosa del mondo era destinata ad andare in frantumi" (in M. Ghelardi, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, in E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. XXXIII).

stati rinvenuti anche nelle prime tombe svedesi[134]. Risulta sicuramente interessante guardare al percorso (ed ai diversi adattamenti che ne sono scaturiti) seguito da oggetti ed immagini di provenienza extraeuropea fino alla loro assimilazione in ambito europeo. Si può dire che tale processo si è snodato, con modalità ed intensità mutevoli, lungo l'intera storia occidentale[135].

[134] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 1. Per esigenze di schematizzazione, egli evidenzia tre casi rilevanti di trasformazione. Il primo è costituito dai disegni orientali assunti nell'arte romanica (per esempio nei capitelli); differente, poi, è il caso del tappeto orientale integrato come elemento straniero nel dipinto di Jan van Eyck *Madonna with Canon van der Paele*; infine, un lavoro di Picasso del periodo africano, *Les demoiselles d'Avignon*, appare palesemente come non europeo, sebbene la sofisticatezza dello stile dia all'opera un'impronta europea (*ibidem*, pp. 2-5).

[135] Sa questo punto di vista, può sopravvivere il contenuto, mentre l'espressione visuale subisce un cambiamento completo. Un esempio è l'immagine simbolica della lotta tra l'aquila ed il serpente, immagine che ha origine nel vicino Oriente: permane il significato di base, vale a dire la lotta tra il bene e il male, ma lo stile cambia. Un caso diverso si ha quando la formula visiva sopravvive e invece a cambiare è il contenuto, come ad esempio nell'iconografia cristiana, dove il prototipo originale è spesso filtrato da un processo di adattamento e così svuotato del significato originale. Il terzo caso si ha quando l'espressione visiva sopravvive seppur senza un significato specifico.

CAPITOLO TERZO

Il fascino dell'Egitto

3.1- Le *Lectures* sull'influenza egiziana in Occidente

In una lezione agli studenti americani della Columbia University su *Egitto e Europa*[136], Wittkower afferma che è difficile definire chi tra il vicino Oriente e l'Egitto abbia avuto maggiore influenza sull'Europa, anche se è possibile affermare, qui senza ombra di dubbio, che "l'influenza egiziana è stata più duratura"[137]. Sebbene gli storici abbiano a lungo sottovalutato l'incidenza egiziana, essa è stata tanto importante quanto la tradizione classica. Come afferma lo studioso, in *I geroglifici del primo Rinascimento* (1972)[138], lo studente in cerca di informazioni utili sul Rinascimento si trova davanti un panorama di saggi certamente molto utili (un esempio è quello 'classico' di Burckhardt) ma scarsissimi di riferimenti all'Egitto, nonostante vi sia in proposito una buona letteratura critica, spesso a torto sottovalutata dagli studiosi del Rinascimento: "La concezione che abbiamo del Rinascimento è tanto vincolata alla storia delle tradizioni occidentali, sia classiche che medievali, che l'Egitto non riesce a trovare lo spazio che gli compete in questi sistemi concettuali e nei rispettivi strumenti di ricerca, così ben collaudati e, starei per dire, così bene invecchiati"[139].

L'influenza dell'Egitto inizia, in linea di massima, con i viaggi compiuti dai greci in quei luoghi: essi furono i primi a riprenderne

[136] R. Wittkower, *Egypt and Europe*, in Id., *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 36-59.

[137] *Ibidem*, p. 36.

[138] R. Wittkower, *I geroglifici del primo Rinascimento*, in Id., *Allegoria e migrazione dei simboli,* cit., pp. 223-245.

[139] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 223.

numerose concezioni scientifiche e filosofiche[140]. Dal punto di vista artistico, se il vicino Oriente può certamente considerarsi fonte primaria delle rappresentazioni animali dell'arte greca, l'Egitto è stato senza dubbio di grande aiuto e suggestione per ciò che riguarda la concezione della figura umana. Solo dopo il XVI secolo a.C. l'arte greca si è sviluppata in maniera indipendente dall'Egitto.

Un nuovo contatto si ebbe, poi, al tempo di Alessandro Magno, il quale, conquistando l'Egitto, ne ellenizzò le classi sociali superiori, a partire dalle grandi città come Alessandria: "Le conseguenze per la storia occidentale sono incommensurabili"[141]. Su tale terreno, filosofia, religione mistica, sincretismo esoterico, alchimia ed astrologia cominciarono a proliferare ed a condizionare la vita culturale europea ed occidentale in genere.

A partire dal 31 a.C., quando l'Egitto diventò parte dell'Impero romano, dopo la battaglia di Azio, si svilupparono un forte interesse ed una esplicita ammirazione, in ambito romano, rispetto alle questioni egiziane: "L'arte e il pensiero di quell'antico paese, il cui patrimonio culturale era ancora tutto da scoprire, suscitarono interesse e ammirazione nel mondo latino"[142]. Si iniziarono ad importare sfingi ed obelischi ed a copiare piramidi, che presto diventarono usuali anche nelle tombe romane[143]; il culto di Iside iniziò a diffondersi

[140] Erodoto andò in Egitto da turista, per vedere le piramidi, le sfingi e gli obelischi. Alcuni turisti greci del tempo, ricorda Wittkower, erano scarsamente educati quanto alcuni dei moderni, per esempio scrivevano sui monumenti i nomi pensando di lasciare così un ricordo della loro visita (R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 36).

[141] *Ibidem*, pp. 37-38. Alessandria fu tra i più importanti centri culturali fino alla caduta dell'Impero Romano. La sua grande biblioteca, com'è noto, fiorì ad un livello mai conosciuto prima. La filosofia di età alessandrina vede, in tale periodo, l'affermarsi della tradizione religiosa, alla quale si subordina anche la ricerca filosofica: in questo quadro, la tradizione tende ad essere riconosciuta come valore e garanzia.

[142] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., pp. 223-224.

[143] La tomba di Cestius, una piramide di stile egizio, eretta nel 12 a.C., sopravvive ancora oggi. Una seconda piramide, situata vicino al Vaticano, fu distrutta nel XVI

rapidamente, riprodotto nel tempio costruito in suo onore da Caligola, in quello dedicato da Caracalla, al Quirinale, ad Iside[144] e fin negli affreschi di Pompei, dove l'Egitto non è considerato terra soltanto di misteri, ma anche di divertimento e di produzione di rappresentazioni caricaturali (vi sono rappresentate, per esempio, scene in cui un enorme coccodrillo minaccia un uomo o altre in cui un pigmeo caccia un coccodrillo)[145].

Roma contava quarantadue obelischi, dei quali solo dodici sono sopravvissuti. L'ultimo ed il più alto era quello trasportato, sotto l'imperatore Costanzo, a Piazza San Giovanni in Laterano. Wittkower afferma che mentre la maggior parte degli obelischi finì nel sottosuolo romano, così come altri tesori della città antica, solo l'obelisco del Vaticano continuò ad avere, per tutto il Medioevo ed il Rinascimento, il proprio posto perché considerato il sepolcro di Cesare. Nessuno si sognò di sollevare obiezioni per il fatto che l'obelisco sorgesse nei pressi della vecchia basilica di San Pietro, centro della cristianità[146].

La moda e l'attenzione per la produzione artistica egiziana terminò nel III secolo, quando il culto persiano di Mitra fini per eclissare il fascino della religione egizia. Con la cristianizzazione dell'Egitto, poi, la penetrazione egiziana riprese. Attraverso il *Physiologus*, che conteneva tradizioni greche, egiziane ed orientali[147], l'arte copta migrò

---

secolo (cfr. R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 224, e Id., *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 38).

[144] Anche l'imperatore Adriano, devoto ad Iside, si costruì una villa vicino Tivoli, ricordandone sovente il culto (R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 40). "Il culto di Iside e Osiride prese stabilmente piede in Italia, molti tempi in onore di Iside vennero costruiti, eretti addirittura al centro di Roma e opere d'arte egiziane vi affluivano di continuo" (in R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, in V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 659. Si tratta del testo letto al Convegno della Fondazione Cini a Venezia).

[145] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 41.

[146] Cfr. R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 224, e Id., *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 38.

[147] Celebri, a questo proposito, le illustrazioni di Beatus, che sostituisce l'animale egiziano con l'aquila, simbolo cristiano.

in Occidente. Obelischi, piramidi e sfingi si diffusero su tutto il territorio romano ed anche quando molti di questi vennero smontati e sotterrati restarono comunque nella memoria collettiva[148]: "Sebbene dopo la caduta dell'Impero i contatti con l'Egitto fossero interrotti solo sporadicamente, pure nessun'opera egiziana precristiana giunse in Occidente, per più di mille anni. Roma però rimase un 'deposito' (così potremmo quasi dire) di opere d'arte dell'antico Egitto, anche se la maggior parte di questi tesori rimase sepolta con l'antica città nel sottosuolo romano"[149].

Di rinascita egiziana si può parlare nel XV secolo (una breve ripresa si data, inoltre, intorno al XIII secolo), quando Raffaello creò un nuovo tipo di monumento funerario, incorporando la piramide nel disegno della cappella Chigi a Roma, in Santa Maria del Popolo (1513-1516). La struttura di Raffaello apparve come un elemento estraneo al vocabolario del Rinascimento classico, e questo anche per la forma triangolare della piramide, ma ottenne un diffuso riconoscimento nell'ambito dell'arte funeraria, finendo per essere inglobata nell'arte rinascimentale e, infine, perdendo il carattere e la marcatura eminentemente egizi[150].

In Italia, invece che essere piantate sul suolo, le piramidi spesso poggiavano sopra una struttura tombale. "Un cambio di approccio si può datare dall'età del Neoclassicismo"[151], con Canova, che diede alle piramidi una forma più ampia e corretta, piantandole saldamente al

[148] Nel 1270 nel mosaico di San Marco a Venezia ritorna la piramide, ora non più intesa come tomba del faraone, ma come granaio di Giuseppe.

[149] R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit., p. 659.

[150] Wittkower ricorda, relativamente al periodo di ritrovato interesse per l'arte egiziana, la tomba Contarini, disegnata dal Sammichele a Padova (1544-1546), nella quale una piramide a gradoni ha la funzione di semplice emblema funerario, dunque costituisce un simbolo di immortalità e dunque non è associabile allo stile egiziano: "Si può affermare che gli elementi egiziani, quando diventano parte di un insieme stilistico rinascimentale o post-rinascimentale, perdono la loro correlazione con l'arte egiziana" (*ibidem*, p. 660).

[151] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 54-55.

suolo: “Questo spirito archeologizzante, comunque, non fa apparire i disegni di questa tomba più egiziani di quanto non lo fossero le creazioni rinascimentali o barocche”[152].

Altro elemento egizio che compare nelle tombe occidentali dopo la metà del XVI secolo è la sfinge[153]. Le sfingi europee hanno, però, la testa e il petto di donna, mentre quelle egizie mostrano un corpo da leone ed una testa del monarca regnante. Le sfingi egiziane sono, inoltre, senza ali e giacciono su quattro zampe, così come quelle europee, che però sono per lo più di genere femminile, come quelle greche: uno strano incrocio, insomma, tra Oriente e Occidente.

La passione per l’Egitto, secondo Wittkower, subì un notevole incremento, in Europa, tra il XVI ed il XVII secolo, e questo anche grazie all’accresciuta riproduzione e circolazione degli obelischi. Nelle produzioni di Antonio da Sangallo sono presenti, per esempio, numerosi obelischi e piramidi, sebbene ora intesi come elementi decorativi e senza la funzione simbolica che avevano in Egitto[154]. A Venezia, nel 1537, Jacopo Sansovino avviò la costruzione del Palazzo della Libreria vecchia, a Piazza San Marco, utilizzando gli obelischi come elementi decorativi e architettonici, anche qui senza alcun carattere simbolico.

---

[152] *Ibidem*, p. 55.

[153] Prospero Sogari utilizzò le sfingi per la tomba dell’umanista Ludovico Parisetti (R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 53). Si veda, a questo proposito, E. Lo Sardo, *La lupa e la Sfinge, Roma e l’Egitto dalla storia al mito*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Castel Sant’Angelo nel 2008, Milano, Electa, 2008.

[154] Wittkower si riferisce alla chiesa della Madonna di San Biagio (1518-1534), a Montepulciano. Qui gli obelischi hanno una ragione funzionale di continuità con le linee verticali della torre e non un ruolo simbolico, come invece in Egitto, rimanendo soltanto un elemento decorativo. Si veda, per questo, R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 61-62. A differenza della piramide liscia, l’obelisco presenta numerosi geroglifici, da sempre oggetto di grande curiosità.

Uno studioso che indubbiamente attribuì un ruolo rilevante agli elementi egizi e grazie al quale si diffuse, nel XVI secolo, l'interesse per la cultura egiziana è Sebastiano Serlio, autore del celebre trattato dal titolo *Architettura*[155], dove si fa riferimento agli obelischi come elementi decorativi e ad una piramide con una strana testa femminile a lato: pare che Serlio avesse ricevuto il disegno da Marco Grimani, membro di una famiglia veneziana, che aveva fatto un viaggio in Egitto potendo misurare le piramidi[156].

Wittkower, nel corso delle lezioni sugli obelischi poi intitolate *The Obelisk I*[157], riporta numerosi esempi di elementi egiziani trasferiti nell'ambito dell'architettura romana: uno è costituito sicuramente dalla facciata della chiesa di Santa Maria dell'Orto, di Giacomo da Vignola. Nella cattedrale di Cremona si trova, poi, la tomba del cardinale Francesco Sfondrato (disegnata da Francesco Dattaro e costruita da Giovanni Battista Cambi, nel 1561), scomparso nel 1550: tale monumento funebre, ricoperto da disegni emblematici, ha un

[155] Come ricorda Wittkower, l'opera apparve in più volumi, pubblicati in ordine non cronologico. Quando lasciò Venezia per andare a Parigi (tra il 1545 ed il 1547), Serlio continuò a scrivere il primo, il secondo ed il quinto volume, mostrando di avere assimilato molte teorie di Bramante e di Raffaello. Il primo volume ad essere pubblicato, nel 1537, fu il quarto, quello successivo, apparso nel 1940, il terzo. Anche se non tutti gli obelischi lì descritti risultano chiaramente identificabili, Wittkower li colloca a Roma: in Piazza del Popolo, in Vaticano, a Santa Maria Maggiore e a Piazza Navona (R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 64-65).

[156] Secondo Wittkower, non è stata mai prestata la dovuta attenzione al viaggio di Grimani in Egitto: "Io sono convinto che un manoscritto del suo viaggio esista ancora a Venezia (probabilmente negli archivi dello Stato) ma per quello che so non è stato ancora cercato" (*ibidem*, p. 68). E' bene sottolineare, come nota Wittkower, che il viaggio di Grimani non costituì un'esperienza unica, dal momento che si susseguirono numerose esplorazioni di (soprattutto) francesi e tedeschi, che viaggiarono in Egitto riportando un rilevante bagaglio di notizie e di curiosità su tale territorio.

[157] R. Wittkower, *The Obelisk I*, in *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 60-74.

preciso valore simbolico, e non più semplicemente decorativo. Wittkower spiega questo strano miscuglio di elementi egiziani ed europei/rinascimentali come conseguenza della vicinanza del cardinale ai circoli intellettuali romani (pare, addirittura, che fosse stato egli stesso a progettarsi la tomba).

Roma era "al centro dell'attività artistica"[158], sebbene non possedesse grande quantità di monumenti egizi, anche se presentava, agli occhi di Wittkower, segni che riflettevano evidenti influenze egizie[159]. Il caso più significativo è dato forse dalla struttura urbanistica della città: papa Sisto V gettò le fondamenta per le costruzioni del XVII e XVIII secolo, ed anche se il suo papato durò solo cinque anni egli di fatto determinò in qualche modo, anche grazie alla collaborazione dell'architetto di corte Domenico Fontana, ciò che sarebbe poi successo a Roma.

Dai disegni di Fontana è possibile comprendere dove si trovava l'obelisco del Vaticano, prima e dopo la sistemazione attuale (Wittkower ricorda che papa Nicola V aveva consultato Alberti per ridisegnare la pianta di San Pietro e che questi gli aveva consigliato di trasferire l'obelisco dal fianco al centro della basilica, davanti al nuovo edificio). L'obelisco del Vaticano era un monumento pagano e papa Sisto V, dopo averlo 'esorcizzato'[160], vi collocò in testa una croce come simbolo del superamento del paganesimo. Con papa Sisto V venne poi posizionato anche l'obelisco di San Giovanni in Laterano, mentre uno dei due obelischi della chiesa di San Rocco

[158] J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1993, p. 447.

[159] "Nella città del Papa le ricerche storico-artistiche e antiquarie, in costante dialogo con la nascente istituzione museale, consacrarono l'arte egizia come l'arte da cui aveva avuto origine la grande stagione greca, contribuendo in modo sostanziale al moltiplicarsi di punto di riferimento storici e formali che caratterizzano l'arte del tardo Settecento" (in S.A. Meyer, *L'antico Egitto nella cultura artistica del Settecento a Roma. Iconografia, collezionismo e storiografia*, in AA.VV., *Il Mediterraneo nel Settecento. Identità e scambi culturali*, Napoli, Bibliopolis, 2009-2010, pp. 264-265.

[160] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 74.

venne spostato a Santa Maria Maggiore e l'altro più tardi, nel XVIII secolo, fu collocato nella piazza del Quirinale, dove ancora oggi si trova.

Sisto V progettò, inoltre, una serie di lunghe strade lungo le quali aveva posizionato, in punti strategici della città, diversi obelischi: "L'intera struttura cittadina di Roma fu riorganizzata attraverso grandi obelischi posizionati in punti strategici della pianta cittadina. Enormi punti esclamativi, la loro forma magnetica attraeva l'occhio dello spettatore"[161].

L'interesse di Wittkower è rivolto anche agli obelischi meno noti ed a volte dimenticati, come per esempio quello, dalle origini alquanto oscure, situato vicino la chiesa di Santa Maria in Aracoeli e rimosso nel 1582. Ancor prima che Sisto V diventasse papa, tale struttura era stata consegnata a Ciriaco Mattei[162], che l'aveva trasportata nella sua villa sul Monte Celio, dove ancora oggi si trova.

Un altro obelisco, di dimensioni ridotte ma anch'esso di grande interesse, fu trovato, nel corso del XVII secolo, fuori la Porta Maggiore e trasportato a Palazzo Barberini. Nei progetti di Gianlorenzo Bernini, attorno al 1632, questo avrebbe dovuto essere collocato in modo stabile e definitivo, ma il piano non fu realizzato e l'obelisco restò nelle vicinanze del Palazzo fino al XVIII secolo. Nel 1773 venne poi affidato a papa Clemente XIV, che, senza riuscirvi, avrebbe voluto posizionarlo in Vaticano; dunque venne infine collocato, nel 1822, al Pincio.

Un altro obelisco dello stesso periodo, scoperto fuori da Porta Maggiore e poi portato a Piazza Navona, fu eretto da Gianlorenzo Bernini, che mutò il volto della città romana, e non solo. L'obelisco era parte del tempio di Iside, acquisito nel IV secolo e nel XVII secolo

[161] *Ibidem,* p. 72.

[162] Ciriaco Mattei (1545-1624), membro di una famiglia patrizia romana, fu un grande collezionista d'arte. La costruzione della villa sul Celio si colloca tra il 1577 ed il 1581: al centro del 'theatro' fu innalzato l'obelisco donato dal Comune di Roma.

trovato nella campagna romana, vicino al monumento di Cecilia Metella[163]. Durante il papato di Innocenzo X l'obelisco venne trasportato a Piazza Navona, nel luglio del 1648, e lì collocato, nell'agosto dell'anno successivo, mentre la fontana fu resa visibile soltanto nel giugno del 1651. A parere di Wittkower, l'ipotesi di inserire l'obelisco all'interno della fontana dei *Quattro fiumi* fu una grande idea, perché così facendo "si separa dalla tradizione statica delle fontane per costruzione e composizione"[164]. L'aspetto innovativo stava nell'aver considerato l'obelisco come un elemento artistico, "un elemento emozionale nella sua creazione"[165].

Il modello inaugurato da Bernini affascinò architetti di ogni parte d'Europa e la passione per le fontane e gli obelischi continuò per tutto il XVIII secolo. La fontana diventò essa stessa una scultura e non un semplice elemento decorativo. Attraverso lo scorrere dell'acqua si esprimeva il moto della vita, il continuo mutamento della realtà.

A Bernini fu anche commissionata, da papa Alessandro VII, la collocazione di un altro piccolo obelisco, proveniente dal tempio di Iside e trovato, nel 1665, nel giardino del monastero domenicano di Piazza di Santa Maria Sopra Minerva. Per l'occasione Bernini rivisitò due suoi progetti risalenti a circa un trentennio prima, uno dei quali, fissato in un bozzetto del 1632, mostrava un elefante con sopra un obelisco, mentre l'altro, invece, rappresentava Ercole che portava un obelisco, in un affascinante gioco di masse e di equilibri.

Papa Clemente XI, sotto l'influenza di Bernini, fece posizionare, nel 1711, la fontana e l'obelisco (proveniente dal tempio di Iside e dapprima collocato a San Marento, vicino la chiesa di Sant'Ignazio) di

[163] Il mausoleo di Cecilia Metella, nobile romana, uno dei simboli della via Appia, situato in mezzo alla campagna romana, fu edificato intorno al 30-20 a.C.

[164] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 78. Sembrerebbe che la gente temesse che l'obelisco, inserito all'interno della fontana, potesse crollare. Il gruppo statuario fa da base all'obelisco, sul quale, in alto, è collocata la colomba dello Spirito Santo, simbolo del potere universale della Chiesa.

[165] *Ibidem,* p. 80.

fronte al Pantheon. Un altro obelisco, proveniente dalla tomba di Augusto, fu poi posizionato nella Piazza del Quirinale, un altro ancora a Trinità dei Monti, nel 1789.

Wittkower individua sostanzialmente tre momenti fondamentali nell'ambito di questo processo di riscoperta degli obelischi: il primo legato all'idea urbanistica di Sisto V, il secondo ispirato da Bernini ed un terzo collocabile nel XVIII secolo e riguardante soprattutto l'interno dei palazzi del Nord Italia. Questo uso particolare è legato soprattutto al nome di Scamozzi, allievo di Palladio. Wittkower riporta, come rilevanti esempi di tale tendenza, villa Badoer, a Peraga, vicino Padova, costruita nel 1588, Villa Pisani, a Lonigo, risalente al 1576, e, ancora, "la villa Foscarini, vicino Vicenza, è un tipico esempio"[166]. L'uso degli obelischi all'interno delle ville era in deciso contrasto con l'utilizzo che ne veniva fatto nelle facciate delle chiese, dove era considerato un importante elemento visivo.

Il fascino per l'arte egizia e, in particolare, per gli obelischi si diffuse rapidamente anche in Europa[167]: quello di Luxor fu fatto trasportare da Napoleone e venne collocato a Parigi, a Piazza della Concordia, nel 1837; inoltre, vi sono obelischi, a Londra, a New York ed in altri luoghi, dove sono chiaramente visibili anche piramidi e tombe con caratteristiche egizie. Un caso particolare, in Inghilterra, è costituito dalla villa di Lord Burlington, una mescolanza di stile palladiano e di elementi egizi in cui sono ampiamente presenti anche sfingi, piramidi ed obelischi[168].

---

[166] *Ibidem,* p. 87.

[167] "Si venne accumulando in tal modo un'enorme quantità di materiale 'geroglifico' (tra il quale si trovano medaglie, emblemi e imprese). Questo materiale veniva incluso nei manuali di mitologia e iconologia e di esso gli artisti si servivano con grande entusiasmo. Attraverso tutto il sec. XVII e nella prima metà del XVIII, il linguaggio simbolico degli pseudo-geroglifici veniva ancora usato e ben compreso" (in R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit., p. 662).

[168] Cfr. R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo*, Einaudi, Torino, 1984 (titolo originale: *Palladio and English Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1974).

Il dilagare della tradizione egizia nella cultura europea è, quindi, precedente rispetto alla campagna militare che Napoleone condusse in Egitto nel 1798 e che certamente contribuì ad importare in Europa numerose opere d'arte, insieme a tradizioni culturali e storiche di matrice chiaramente egiziana[169]. Come sottolinea Wittkower, già nel Settecento appare assolutamente rilevante la riscoperta, in Europa, dell'Egitto[170], e ciò anche grazie ai numerosi libri di viaggio, alle letture filosofiche, ed al proliferare delle collezioni private e di insigni artisti che, come Piranesi, furono per primi capaci di rendere una lettura dell'arte egizia in grado di privarla di quell'alone di mistero e di inquietudine che l'aveva caratterizzata.

[169] C. Cannelli/G. Gorgone/L. Mascilli Migliorini (a cura di), *Napoleone Bonaporte in Egitto: Una spedizione tra conquista e conoscenza, 1979-1801*, catalogo della mostra tenuta a Roma, presso il Museo Napoleonico, nel 2000, Roma, Gangemi, 2000.

[170] N. Pevsner, *The Egyptian Revival*, in *Studies in Art, Architecture and Design*, London Thames and Hudson, 1968, pp. 213-235. Per la bibliografia sull'influenza dell'Egitto nel Settecento europeo si veda S.A. Meyer, *L'antico Egitto nella cultura artistica del Settecento a Roma. Iconografia, collezionismo e storiografia*, cit., p. 264.

3.2- L' Egitto e G.B. Piranesi

Wittkower si occupa anche dei geroglifici del primo Rinascimento, mettendo in evidenza i diversi canali attraverso cui, nel corso del Quattrocento, si entrò in contatto con l'Egitto: "È nel *Physiologus* che dobbiamo riconoscere un ulteriore canale utilissimo alla trasmissione di materiali provenienti dall'Egitto. Numerose tradizioni, di origine greca, orientale e specificamente egiziana, trovano in esso il loro luogo privilegiato di confluenza… i materiali del *Physiologus* vennero trasmessi in massa al Rinascimento dove si mescolarono al risvegliato interesse per i geroglifici"[171]. Ma anche autori come Marsilio Ficino e Pico della Mirandola non mancarono di attribuire origini egiziane a parte della cultura greca.

Gli umanisti iniziarono a studiare i geroglifici, cioè i segni sacri che gli egizi utilizzavano per scrivere, immaginando un codice segreto che avrebbe potuto svelare i tanti misteri del mondo antico: fu intorno al 1419 che il codice sembrò finalmente svelato, quando il sacerdote Cristoforo Buondelmonti, di ritorno da un viaggio in Grecia, portò a Firenze un manoscritto greco che conteneva gli *Hieroglyphica* di Orapollo ed oltre un centinaio di descrizioni di geroglifici con annessa spiegazione. Un esempio in tal senso è rappresentato dal cane con la stola, simbolo del giudice e del principe[172].

I romani fecero ampio uso del linguaggio simbolico egiziano, come si evince, ad esempio, da un fregio sito nel tempio in San Lorenzo fuori le mura, a Roma (oggi al Museo Capitolino). Ma è soprattutto nelle medaglie celebrative rinascimentali che compare una simbologia particolare e di sicuro interesse: "Destinate a una cerchia assai

[171] R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 224.

[172] Per contrassegnare la figura del principe gli egizi dipingevano il cane con la stola sia perché questi quando entrava nei templi si fermava a guardare le immagini degli dei sia perché, poi, i giudici solevano portare, al cospetto del re, una stola. Si veda, a questo proposito, R. van Straten, *Introduzione all'iconografia*, cit., p. 79.

ristretta, le idee loro affidate dovevano risultare inintellegibili e segrete per il grosso pubblico. Costituivano una specie di moneta sacerdotale, la riserva valutaria di una limitatissima aristocrazia- allo stesso modo in cui i geroglifici egiziani rappresentarono il segreto della casta sacerdotale"[173].

Wittkower amava sottolineare, nel corso delle lezioni sui geroglifici, l'influenza concettuale che l'Egitto aveva avuto sul pensiero Occidentale e, anche, sulle credenze artistiche, specie a partire dal XV secolo. Filosofi ed umanisti del periodo credevano che dietro la filosofia platonica vi fossero tradizioni orfiche e caldee, oracoli sibillini ed una letteratura orientale assai antica. I neoplatonici fiorentini sostenevano che "Platone e la rivelazione pre-cristiana attestassero la verità del Cristianesimo attraverso celati misteri"[174] contenuti nei geroglifici. Come sottolinea Wittkower, assai prima del Rinascimento già il neoplatonismo alessandrino, attraverso l'uso dell'allegoria, aveva messo insieme tradizioni esoteriche ed orientali ed anche Marsilio Ficino aveva tentato di trovare una comune radice della filosofia platonica nei culti misterici e negli insegnamenti precristiani. Pico della Mirandola tentò di armonizzare saperi e credenze sostenendo che la saggezza dei greci derivasse per buona parte dall'Egitto, così come Plotino riteneva che attraverso le figure i saggi egizi intendessero esprimere quanto era contenuto nei loro templi[175]: "Plotino insegnò loro che i saggi egiziani, invece di argomenti discorsivi avessero trovato un mezzo di rappresentare con immagini interi concetti. Da Plinio essi appresero che gli obelischi

[173] R.Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 234. Il monumento geroglifico più noto, ricorda Wittkower, è l'arco trionfale di Massimiliano, di A. Dürer, con al centro l'imperatore e tutt'intorno animali con evidenti funzioni simboliche (*ibidem*, p. 241). Tra i simboli desunti da Orapollo vi è il leone, espressione di coraggio e di potenza, mentre il globo su cui è attorcigliato il serpente indica l'imperatore, signore della terra. Si veda, per questo, R. van Straten, *Introduzione all'iconografia*, cit., p. 81.

[174] R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit., p. 661.

[175] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 94-95.

racchiudevano la sapienza e le filosofie egiziane; da Plutarco, che alcuni filosofi greci erano andati in Egitto per studiare le dottrine mistiche dell'antichità"[176], e, ancora, da Clemente di Alessandria che i misteri non potevano essere rilevati ai profani ed erano riservati solo ad una *elite*, oltre che l'idea che ogni cosa in qualche misura celata custodisse una verità più grande.

L'ideatore dei geroglifici è considerato Ermete Trismegisto[177], la cui immagine è stata raffigurata su una tarsia marmorea, del 1482, nella Cattedrale di Siena. Importante fu anche Pierio Valeriano[178], che creò "un tipo moderno di geroglifico del XVI secolo"[179]. Dipingendo un bambino, un vecchio uomo, un uccello, un pesce ed un rinoceronte, egli intese riprodurre l'intero processo della vita: nascere, crescere e morire, cioè in un certo senso l'ambivalenza della natura stessa.

Per tutto il XV secolo si ritenne che lo studio dei geroglifici egizi fosse di fondamentale importanza per comprendere una eventuale, presunta verità; si ritenne, a partire da Erodoto, che i geroglifici incarnassero la verità in una forma allegorica e simbolica, ma, secondo Wittkower, "gli scrittori classici sbagliavano nel non riconoscere che la scrittura geroglifica fosse anche fonetica"[180]. Con Plinio e Plutarco gli umanisti impararono che i geroglifici contengono un codice sacro in grado di spiegare la filosofia egiziana, prima

[176] R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit., p. 661.

[177] Ermete Trismegisto o Trimegisto è, com'è noto, una figura mitica molto amata dalla cultura antica, medievale e rinascimentale, tra l'altro ritenuto l'autore dei primi scritti ermetici, redatti in lingua greca e con un contenuto di evidente matrice filosofico-religiosa. Il nome Trismegisto (tre volte grande) derivava dall'identificazione che la cultura greco-latina faceva tra il dio Ermete (Ermes), o Mercurio, ed il dio egiziano Thot. Trismegisto avrebbe insegnato agli egiziani, grazie alla filosofia ermetica, l'uso della scrittura e svelato loro l'originaria sapienza divina. La traduzione della sua opera, il celebre *Corpus Hermeticum* (II-III sec. d.C.), fu compiuta da Marsilio Ficino negli anni 1463-1464.

[178] Valeriano Pierio (1477-1558) era il nome 'umanistico' del letterato Giovan Pietro Bolzani dalle Fosse.

[179] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 95.

[180] *Ibidem*, p. 95.

conosciuta solo dai sacerdoti e non accessibile ai profani. La scoperta del codice geroglifico egiziano si ebbe nel 1419, con lo scritto *Horapollo Hieroglyfica*, del IV secolo d.C., originariamente redatto in egiziano e poi tradotto in greco, testo che costituì un modello per oltre duecento anni[181]. Tale testo fu consultato anche da Poggio Bracciolini[182], insieme all'umanista Niccolò Niccoli[183]: ne vennero fuori 189 forme di geroglifico, con le rispettive interpretazioni. Il testo fu edito a Venezia nel 1505 e fu poi più ampiamente ristampato da Willibald Pirckheimer[184], nel 1514, con una traduzione latina e le illustrazioni di Dürer, tra le più celebri delle quali vanno ricordate quella del cane con la stola, quella dell'uomo con la clessidra in bocca che mangia le ore, infine il secchio e il fuoco.

Il metodo egiziano venne utilizzato dai romani per commemorare le gesta degli uomini, raffigurandole su colonne ed archi[185]. Un esempio

[181] Nel XVII secolo anche se le interpretazioni di Orapollo vennero messe in dubbio, mentre i geroglifici erano ormai parte influente della letteratura emblematica. Si veda, a proposito dei geroglifici di Orapollo, G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, Pantheon Books, 1950, oltre che Orapollo, *I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 2001.

[182] Poggio Bracciolini (1380-1459) fu segretario apostolico e partecipò al Concilio di Costanza. Ritrovò, nell'Abbazia benedettina di San Gallo, alcuni preziosi manoscritti contenenti testi di Quintiliano, di Valerio Flacco e di altri importanti autori. Oltre all'attività di copista, si distinse per la produzione di dialoghi e di trattati.

[183] Niccolò Niccoli (1364-1437), letterato ed umanista italiano, protetto da Cosimo de Medici, si occupò della diffusione degli studi classici a Firenze, venendo a contatto con i maggiori umanisti del tempo. Raccolse in una biblioteca numerose monete e testi pregevoli poi, dopo la sua morte, acquistati da Cosimo e collocati in San Marco.

[184] Willibald Pirckheimer (1470-1530), umanista, politico e giurista tedesco, legato da lunga amicizia con A. Dürer, fu importante promotore dell'Umanesimo in Germania.

[185] Wittkower ricorda il fregio di un tempo romano collocato nel Museo Capitolino, un fregio risalente al tempo di Vespasiano e che godette di grande attenzione nel corso del Quattrocento (R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 98-99).

di commemorazione è costituito dalle medaglie rinascimentali, concepite e realizzate per rimanere oscure ad un pubblico più ampio. In una medaglia del 1450, di Matteo de Pasti, da una parte è ritratto Leon Battista Alberti e dall'altra un occhio alato, simbolo di gloria e di onniscienza divina, con sottoscritto il motto, ripreso da Cicerone, "Quid Tum": "Una vecchia interpretazione dice che dopo la morte ci troviamo davanti al giudizio divino e quindi il motto 'what then' si riferisce a questo"[186].

Altro celebre medaglista del Quattrocento è stato Pisanello[187], capace di rifondere i geroglifici entro le più consuete tradizioni occidentali: nella medaglia di Alfonso V (1449), re di Aragona e di Sicilia, come per esempio, dove campeggiano un'aquila con gli uccelli da preda e la scritta "Liberalitas Augusta", che sta a simboleggiare la magnanimità del re. Un'altra medaglia di Pisanello, del 1447, raffigura Belloto Cumano e presenta l'immagine di un ermellino: "L'immagine ha più livelli di significato e si trova già in Plinio. E' usata come simbolo di purezza nel *Flowers of Virtue*"[188]. Lo stesso Leonardo da Vinci, nel ritratto della Dama con l'Ermellino[189], fa un uso simbolico dell'immagine animale: la donna rappresenta Cecilia Gallerani, signora di Ludovico il Moro, che usava l'ermellino come emblema

[186] *Ibidem,* p. 100. Secondo Alberti, un linguaggio semplicemente lineare diventa presto obsoleto, come è capitato, per esempio, con i caratteri degli Etruschi; se, invece, ci si esprime attraverso simboli, allora ci sarà sempre e comunque la possibilità di essere compresi.

[187] Antonio Pisano, noto come Pisanello (1395-1450), fu un celebre medaglista e pittore italiano, esponente del tardo-gotico in Italia. Introdusse in Italia la moda del ritratto di profilo che, a differenza dal ritratto fiammingo, rappresenta il volto a tre quarti. La sua opera fu richiesta da numerosi corti europee. Lavorò, tra l'altro, a Venezia, Verona, Mantova e Napoli.

[188] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 102. Secondo Wittkower, Pisanello probabilmente si ispirava, per le sue illustrazioni, al *Flowers of Virtue*, un testo toscano che conteneva diverse immagini di animali.

[189] Wittkower parla del *Portrait of a Woman* (1483, Cracovia). Cecilia Gallerani fu amante di Ludovico. La realizzazione del dipinto di Leonardo da Vinci è databile intorno al 1489-1490.

personale: "Ermellino in greco è 'γαλή'"[190], e questo è un gioco di parole per indicare il nome e la virtù.

Le immagini simboliche di animali sono presenti anche in altre medaglie, come Wittkower ricordava nel corso delle lezioni su *Hieroglyphic I. The conceptual Impact of Egypt from the Fifteenth Century onward*[191]. Una tra queste è la medaglia di Francesco di Giorgio, che riporta su un lato l'immagine di Antonio Spannocchi e dall'altro una salamandra in fiamme con la scritta "Ignis ipsam recreat et me cruciat" (già secondo Aristotele l'immagine della salamandra che sopravvive al fuoco era simbolo di longevità): essa simboleggia l'uomo retto che non cede alla lussuria, mentre le fiamme, fonte di vigore e di tormento, rappresentano la famiglia Spannocchi.

Un'altra medaglia, attribuita a Battista Elia da Genova, rappresenta da un lato il doge Battista e dall'altro un uccello in volo all'interno della bocca di un coccodrillo e lì intento a nutrirsi di ciò che resta tra i denti dell'animale: quest'immagine, ricorda Wittkower, era già presente "negli scritti di Erodoto e Plinio… ed è inclusa nel Physiologus e il

[190] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 102.

[191] Si tratta del sesto capitolo dell'opera di R. Wittkower intitolata *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 94-112. Per quanto riguarda i geroglifici, Wittkower riprende fedelmente il testo di Karl Giehlow (1863-1913), allievo di Adolf Goldschmidt e Franz Wickhoff, sui *Hieroglyphica*. Giehlow, noto soprattutto per gli studi sulla cultura figurativa presso la corte dell'imperatore Massimiliano I, dedicò particolare attenzione a Albrecht Dürer e al Rinascimento italiano. Nel testo sui geroglifici si occupa, tra l'altro, del ruolo e del significato dell'allegoria e del simbolo nel Rinascimento, oltre che della nascita dell'emblematica moderna, argomentazioni poi riprese anche da Aby Warburg e dalla cerchia degli studiosi del Warburg Institute. Si veda, a questo proposito, *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del* Rinascimento, a cura di M. Ghelardi e S. Müller, Torino, Aragno, 2004.

motto di questa illustrazione è 'sustenance throught boldness"[192], vale a dire 'sostentamento attraverso l'audacia'[193].

L'incisione più grande mai creata è sicuramente quella collocata sull'arco trionfale dedicato all'imperatore Massimiliano[194], dove questi appare circondato da strani animali simbolici. In particolare, Massimiliano è un principe (il cane con la stola) dotato di grandi qualità (le stelle), coraggioso e potente (il leone), imperatore dei romani (la doppia aquila), con grandi doti di guerriero (il bue) e capace di governare gran parte del globo terreste (il globo nella sua mano), anche grazie ad alcune brillanti vittorie sul re di Francia (il gallo sul serpente): "La pittografia si legge come un testo discorsivo"[195]. Grazie all'interesse che Massimiliano nutriva per il linguaggio simbolico, come pure agli umanisti che lo affiancavano nell'ambito della corte, l'uso dei geroglifici si diffuse presto anche in Germania.

Uno degli aspetti più rilevanti, nel processo di diffusione dei geroglifici, fu costituito dal tentativo di renderli in qualche modo compatibili con il pensiero cristiano, come mostrano, ad esempio, gli affreschi "nel chiostro di San Giustiana a Padova fatto da Bernardo Parentino iniziato nel 1500 e completato nel 1540, in cui sono contenuti tipi di geroglifici già presenti nel *Hypnerotomachia*"[196]. E,

[192] *Ibidem*, p.103. Qui si ha un chiaro esempio di come un concetto possa venire espresso attraverso la raffigurazione pittorica.

[193] Wittkower ricorda anche il consigliere del doge e di papa Alessandro VI: frate Giovanni Nanni (1437-1502), religioso e umanista italiano, noto per le falsificazioni di diversi testi egizi, greci e romani. Nanni, responsabile del legame tra la famiglia Borgia e l'Apus Bull, ideò il ciclo di affreschi di Pinturicchio in Vaticano (*ibidem*, p. 103).

[194]R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 103. Massimiliano pensava che la sua linea genealogica potesse essere tracciata a partire da Mosè.

[195] *Ibidem*, p. 106. "Nella loro ricerca di idiogrammi espressivi di un concetto, gli eruditi e gli artisti del Rinascimento, oltre ad Horapollo, potevano consultare i geroglifici sugli obelischi, e opere quali la Tabula Bembina" (in R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit., p. 661).

[196] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 110.

ancora, i geroglifici dell'*Horapollo* sono riportati anche in una stanza affrescata da Alessandro Araldi[197], a Parma, vicino gli affreschi di Correggio a San Paolo (1518-1519), tra l'altro presi in esame anche da Panofsky[198].

A fare concorrenza, dal punto di vista della popolarità, all'*Horapollo* fu lo scritto, di Andrea Alciati, *Emblemata*[199], pubblicato nel 1531, dove l'autore afferma che l'emblema è un mezzo esoterico per esprimere un concetto attraverso immagini e parole e dichiara che simboli e geroglifici sono la stessa cosa, in qualche modo anticipando il lavoro di Valeriano sui geroglifici, che rimase il più diffuso del XVIII secolo. Valeriano, nel suo *Hieroglyphica*, del 1556, dedicato a Cosimo dei Medici, utilizzava il metodo allegorico per spiegare i geroglifici e mostrava una chiara influenza cristiana; il suo scritto era legato "al *Physiologus*, alla *Bibbia*, alla *Cabala*, ai Bestiari"[200]; per lui parlare con i geroglifici era scoprire la vera natura delle cose umane e divine. Sebbene non abbia apportato idee rivoluzionarie, tuttavia egli

[197] Alessandro Araldi (1460-1528), pittore italiano, nativo di Parma; tra le sue opere la *Madonna col Bambino,* il S. *Giuseppe e il donatore*, diversi affreschi del duomo di Parma (1496) e numerose decorazioni di una sala e della cappella di S. Caterina, presso il convento di San Paolo a Parma (1514).

[198] E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London, The Warburg Institute, 1961. Si veda anche Id., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2013.

[199] L'*Emblematum Liber* di Andrea Alciati è il più importante libro di emblemi. Conobbe una fortuna straordinaria, oltre centocinquanta edizioni ampliate dalla seconda metà del XVIII secolo. Per la letteratura critica sui geroglifici e sugli emblemi si veda R. van Straten, *Introduzione all'iconografia*, cit., pp. 89-90.

[200] I bestiari sono raccolte illustrate che rappresentano gli animali e i loro comportamenti (senza particolare distinzione tra animali reali e animali fantastici) e possono in qualche modo farsi risalire tutti al *Physiologus*. Particolarmente Importanti nel Medioevo, venivano utilizzati come bagaglio di simboli poi ampiamente usati nelle arti figurative (cfr. R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 111-112).

trasformò la lettura dei geroglifici in una disciplina filologica, tra l'altro divenendo maestro di Vasari[201].

In *Hieroglyphica II. Seventeenth and eighteenth century Philological concerns*[202] viene anche ricordata la figura dell'egittologo Athanasius Kircher[203], nato in Germania nel 1601 ed educato dai gesuiti, noto per aver pubblicato una grammatica del linguaggio copto nella quale sosteneva che non ci fosse sostanziale differenza tra la scrittura copta e i geroglifici egiziani: egli trascorse tutta la vita lavorando a questa ipotesi, che tuttavia Wittkower definisce scorretta[204]. Nel 1633 gli venne affidata la cattedra di Matematica presso il collegio dei gesuiti e da quel momento in poi egli dedicò il tempo libero alla sua occupazione preferita, vale a dire l'interpretazione dei geroglifici, considerati emanazione visuale del pensiero simbolico. Kircher fu vicino alla corte papale, in particolare a papa Innocenzo X ed a papa Alessandro VII, ed a lui fu affidato il compito di pubblicizzare gli obelischi e di spiegare il significato sia di quello di Bernini collocato a Piazza Navona sia di quello sito a Santa Maria Sopra Minerva. Per Wittkower, Kircher, Bernini e il papa hanno influenzato l'interpretazione contemporanea di questi monumenti in termini simbolici[205].

Wittkower analizza, tra gli altri, l'obelisco che si innalza sulla schiena del rinoceronte eretto a Parigi, per Enrico II, nel 1549, e prodotto con legno e tela, piuttosto che con materiali permanenti. Ma l'artista responsabile di questo monumento, Jean Goujon, in un'illustrazione del tempo mostrava la presenza di un elefante, noto per la sua forza, e

[201] *Ibidem*, p. 112.

[202] *Ibidem*, pp. 113-126.

[203] Athanasius Kircher (1602-1680), gesuita, filosofo, storico e museologo, pubblicò opere di medicina, di orientalistica e di geologia. Tra i più noti egittologi, fu attento interprete di geroglifici ed appassionato di sinologia. Tra le sue principali opere scientifiche: *Magnes, sive de arte magnetica* (1641), *Ars magna lucis et umbrae* (1645) e *Mundus subterraneus* (1665).

[204] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 113.

[205] *Ibidem*, p. 114.

non già di un rinoceronte. In *Art Bullettin*, nel 1947, William Heckscher[206] spiega tale mutamento sostenendo che poco prima che il monumento venisse innalzato il papa possedeva sia un rinoceronte che un elefante e voleva sapere quale dei due sarebbe sopravvissuto in una eventuale lotta: pare che l'elefante si fosse rifiutato di combattere, senza quindi mostrare la forza che tradizionalmente gli veniva attribuita, così il rinoceronte venne scelto come animale appropriato a supportare l'obelisco, dal momento che il monumento eretto per Enrico II "rappresentava la forza e la vigilanza che aveva sul reame"[207].

Wittkower ricorda, inoltre, l'obelisco decorato con i gigli simbolici della Francia: "L'obelisco giace su tre sfingi ed è sormontato da un globo, una corona e una croce"[208]. Tale progetto si ispirava agli *Hypnerotomachia*, dove l'obelisco sulle tre sfingi era simbolo della trinità mistica. Secondo l'interpretazione di A.J. Braham[209], c'è qui una chiara allusione alla casa regnante: la corona sul globo si riferisce a Luigi XIV e la croce sta ad indicare il felice equilibrio tra potere e capacità di influenzare ampi segmenti di pubblico.

---

[206] W. Heckscher, *Bernini's Elephant and Obelisk*, in *The Art Bullettin*, 1947, 21, pp. 155-182.

[207] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 115. In Bernini l'obelisco, simbolo di saggezza, e l'elefante, simbolo di forza, sono combinati insieme per formare un simbolo emblematico. L'uso emblematico dei materiali egiziani era frequente non solo a Roma, ma anche a Parigi: nella Porte St. Denis (Nicolas Francois Blondel, 1612), per esempio, sono collocati due larghi obelischi che illustrano le vittorie di Luigi XIV (*ibidem*, p. 117). Gli elementi egiziani della struttura, secondo Wittkower, non sono stati però studiati nel dettaglio.

[208] *Ibidem*, p. 118. Wittkower ricordava, a lezione, anche *Adoration of the Golden Calf*, dipinto del 1630 situato presso la National Gallery a Londra (esaminato, tra l'altro, in un articolo di Charles Dempsey pubblicato in *Art Bullettin*, nel 1963), dove si mescolano insegnamenti mistici e massime riprese dall'Antico e dal Nuovo Testamento.

[209] A. J. Braham, *l'Eglise du Dome*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, 23, pp. 216-224.

Nel XVII secolo i viaggiatori in Egitto non erano ancora molti e tuttavia venivano pubblicati numerosi racconti di viaggio in inglese, francese e in altre lingue. Nasceva proprio in quegli anni l'interesse dei collezionisti privati per l'Egitto. A tal proposito Wittkower ricorda ancora Atanasio Kircher come il maggiore collezionista egittologo del Seicento, insieme a Pietro della Valle, che era stato per dodici anni nel Vicino Oriente e in Egitto, a Roma, ai Granduchi di Toscana, a Firenze, e al conte Lodovico Moscardo, a Verona[210]. Anche se la mentalità razionalistica dell'Illuminismo finì per rifiutare la concezione neoplatonica che aveva portato, durante il Rinascimento, alla diffusione della cultura egiziana ed al rifiuto della consueta interpretazione dei geroglifici, tuttavia nel XVIII secolo il fascino dell'Egitto penetrò attraverso l'arte e l'architettura. Wittkower ricorda, a questo proposito, "l'architetto austriaco Fischer von Erlach, che in *Entwurf einer historischen Architektur*"[211], pubblicato nel 1721 a Vienna, intendeva mostrare l'ininterrotta continuità della storia dell'architettura dal tempio di Serapis fino ai moderni. Era un estimatore dell'arte egizia e della semplicità dell'architettura egiziana, aspetto che dovette influenzare non poco anche Giovanni Battista Piranesi, un "modernista rivoluzionario"[212].

Nato nel 1720, Piranesi fu educato a Venezia e nel 1740 si recò a Roma, dove cominciò la propria carriera. Grazie alla straordinaria creatività, egli appare "nei suoi *Carceri d'invenzione* (1745, prima edizione; 1760-1761 seconda edizione)… un precursore dell'età romantica"[213]. Fu un rilevante studioso dell'antichità e della Roma antica, battendosi in difesa dell'architettura romana, sostenendo la superiorità degli Etruschi sui Greci nella costruzione di palazzi romani e la somiglianza dell'architettura etrusca con quella egiziana: "Egli

[210] Si veda, per questo, R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit., p. 663.

[211] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 127.

[212] *Ibidem*, p. 132. In realtà il Fischer non fu mai in Egitto, le sue illustrazioni derivavano dai racconti di viaggio.

[213] *Ibidem*, pp. 129-130.

combatteva per la ragione, la necessità, la verità, la semplicità- che per lui erano caratteristiche dell'architettura etrusca"[214]. In *Della Magnificenza ed architettura dei romani*, del 1761, egli si fece promotore della 'causa romana' sostenendo la supremazia di Roma sulla Grecia ed affermando che i romani ebbero come maestri non i greci ma gli etruschi; lo stile grandioso dell'architettura etrusca ricordava, per lui, quello egiziano.

Nel 1765, in *Parere sull'architettura*, egli sembra mutare alcune convenzioni, riprendendo Vitruvio e il razionalismo ed affermando che proprio la varietà dei palazzi romani doveva incoraggiare il libero uso dei modelli antichi: "L'architettura moderna non deve copiare i lavori ma deve disegnare su una intera eredità di antichità per creare nuove decorazioni e nuovi modelli"[215]. Adesso egli andava per certi versi contro il riferimento alla norma e alla semplicità, dando maggiore spazio alla fioritura di spontanee espressioni personali; egli voleva dimostrare che tutto il materiale dell'antichità (greco, etrusco, egizio, romano) poteva essere messo insieme all'interno di un nuovo stile contemporaneo: "Il materiale archeologico era diventato, così un'arma nelle mani di un rivoluzionario modernista"[216]. L' originalità di Piranesi lo portava a dire che l'architetto contemporaneo non doveva essere un semplice copista degli antichi, ma doveva essere capace di combinare insieme i diversi stili in un modo del tutto creativo e bizzarro, senza stravolgere e deformare, tuttavia, l'architettura. Secondo Wittkower, i principi stilistici che lo guidavano erano "una ricerca di 'bizzarrie' controllata da una chiara definizione di forme e motivi e una chiara gradazione qualitativa di decorazioni multiple"[217].

---

[214] *Ibidem*, pp. 131-132.

[215] *Ibidem*, p. 136. Nel 1769, in *Diverse Manners of Decorating Chimney Pieces* (dedicato a Clemente XIII), egli prendeva ispirazione dai modelli greci, egiziani ed etruschi, sostenendone una più proficua integrazione.

[216] R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, cit., p. 668

[217] *Ibidem*, p. 670.

Sono celebri i suoi camini, che riflettono una grande varietà di stili, ed i suoi disegni, adattamenti del materiale egiziano ai moderni canoni europei[218]. Egli è noto anche per la sala del *Caffè degli inglesi*, a Piazza di Spagna, decorato con elementi egiziani, che presenta ornamenti di sfingi, divinità egizie e geroglifici.

Piranesi si interessava del carattere decorativo, ornamentale dell'arte egizia, che assumeva un significato diverso rispetto alla tradizionale visione, associata ai misteri: per lui i geroglifici non avevano alcun significato nascosto e l'arte egizia era nata dalle 'bizzarrie' degli artisti.

Sebbene gli storici dell'arte non abbiano adeguatamente apprezzato Piranesi, tuttavia, secondo Wittkower, la sua grandezza è indubbia: "Tutto deve essere visto come una accumulazione di elementi decorativi che convergevano verso la sensazione del sublime"[219]. Con Piranesi "fu la prima volta che l'Egitto sembrò parlare con una voce vera"[220].

[218] "Nei *Camini* Piranesi è il primo, e qui è l'effettiva novità a studiare i geroglifici come soli insiemi formali, con l'esito di fornire una trasposizione di penetrante analogia" (in M.G. Messina, *Piranesi: l'ornato e il gusto egiziano*, in AA.VV. *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto. Atti del convegno 14-17 Novembre 1979*, Roma, Multigrafica Editrice, 1983, p. 378).

[219] *Ibidem*, p.138. Per quanto riguarda i lavori di Wittkower su Piranesi si veda anche G. Marconi, *Gli scritti postumi di R. Wittkower*, cit., p. 102.

[220] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 137.

CAPITOLO QUARTO

Wittkower e l'arte italiana

4.1- Gli studi su Michelangelo

Il metodo interdisciplinare, che aveva condiviso con i colleghi dell'Istituto Warburg, venne applicato da Rudolf Wittkower anche nel campo dell'architettura, le cui realizzazioni concrete venivano considerate specchio delle elaborazioni teoriche: "E' indubbio che la vita di Wittkower è stata consacrata in gran parte a studiare grandi personalità ed opere insigni; è altrettanto vero però che il tipo di analisi condotta da Wittkower, attenta ai legami più che ai tratti distintivi, ai documenti più che ai luoghi comuni, alle implicazioni culturali più che all'isolamento dei caratteri irripetibili, costituisce un grande esempio di metodo"[221].

Al periodo londinese ed agli anni in cui fu direttore del *Journal del Warburg and Courtauld Institutes* (1937-1956) risalgono le pubblicazioni di alcuni saggi che poi sarebbero stati a fondamento di ulteriori, importanti lavori: tra tutti si distingue quello che probabilmente è il suo scritto più celebre, vale a dire *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*[222], nato da una serie di articoli su Palladio ed Alberti per il *Journal del Warburg and Courtauld Institutes* (editi tra il 1940 ed il 1945) e successivamente raccolti in un volume che Fritz Saxl fece stampare nella serie degli *Studies of the Warburg Institute*[223].

[221] *Ibidem*, p. 104.

[222] R. Wittwoker, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1971, p. XX (titolo originale: *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, The Warburg Institute, 1949).

[223] Si veda A. Payne, *Rudolf Wittkower*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 16.

I *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* ebbero grande popolarità negli anni '50: la moglie Margot ricorda che per due anni le lezioni Wittkower rientrarono persino nel programma serale di storia dell'architettura curato dalla BBC. Grazie ai suoi studi si venne sviluppando un nuovo interesse per Palladio e, soprattutto, per la storia dell'architettura. A contribuire al successo del testo fu anche l'interesse per la ricostruzione degli edifici dopo la guerra, con particolare riguardo per il tema delle proporzioni nell'architettura contemporanea[224].

Wittkower chiarisce sin dalla *Premessa* che il suo intento non era quello di sviluppare una storia dell'architettura rinascimentale o di offrire al lettore una monografia su Palladio o su Leon Battista Alberti, quanto quello di chiarire, grazie al lavoro di questi artisti fondamentali dell'epoca, i principi architettonici per lo più seguiti nel periodo rinascimentale[225]. I due aspetti fondamentali riguardano l'architettura sacra (ora le chiese non vengono più costruite con la pianta a croce latina, ma a pianta centrale) e la proporzione degli edifici. A cominciare dalla metà del Quattrocento, e soprattutto dalla fine del secolo, in Italia settentrionale si costruisce una vasta quantità di edifici a pianta centrale[226]. Quest'ultima, basata sulle figure del

[224] F. Mattei, *Geometria e struttura. Rudolf Wittkower, i* Principi architettonici dell'età dell'umanesimo, *il dibattito delle proporzioni nell'Europa e negli Stati Uniti (1949-1975)*, in AA.VV., *Schifanoia*, a cura dell'Istituto degli Studi rinascimentali di Ferrara, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 257-270.

[225] "La struttura del testo è semplice. Due capitoli su quello che, a mio modo di vedere, è il problema centrale dell'architettura rinascimentale - il significato dell'architettura sacra e l'organizzazione proporzionale degli edifici - inquadrano i due capitoli centrali sull'Alberti e su Palladio, che furono egualmente grandi come teorici e come architetti, e che segnano l'inizio e la fine del periodo che qui interessa" (in R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. 4).

[226] Dopo la grande opera di Santa Maria degli Angeli del Brunelleschi, a Firenze (1434), Wittkower ricorda, tra gli altri: l'Incoronata, a Lodi (1488), Santa Maria dei Miracoli, a Brescia (1488), Santa Maria della Croce, a Crema (1490), Santa Maria dell'Umiltà, a Pistoia (1495).

cerchio e del quadrato, rappresenta un ideale tipico del Rinascimento e della sua simbolica; Wittkower sottolinea, a questo proposito, l'importanza della matematica per l'architettura: "La convinzione che l'architettura sia scienza, e che ciascuna parte dell'edificio, all'interno come all'esterno, debba integrarsi in un unico e identico sistema di rapporti matematici, può essere definita l'assioma fondamentale degli architetti rinascimentali"[227].

A partire dagli anni giovanili, dopo avere studiato a Monaco ed a Berlino, Wittkower si trasferisce a Roma, dove collabora con il direttore della Biblioteca Hertziana[228] alla raccolta della bibliografia di Michelangelo (1510-1526). Negli anni '30 scrive due articoli su Michelangelo: uno sulla Cupola di San Pietro e l'altro sulla Biblioteca Laurenziana, considerata "l'edificio profano più importante e ricco di ripercussioni dell'intero XVI secolo"[229]. Wittkower ricorda che prima che venisse restaurata, in epoca moderna, la facciata della biblioteca risultava essere frutto di due progetti diversi: inizialmente, infatti, biblioteca e vestibolo dovevano costituire un unico blocco, sotto lo

[227] R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. 101. La centralità della matematica nell'ambito teorico rinascimentale appare evidente anche dal legame musica-architettura: gli artisti del Rinascimento ritrovavano negli intervalli della scala musicale la bellezza dei rapporti architettonici. Si veda, per questo, la recensione di J.S. Ackerman, *Rudolf Wittkower, Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, in *The Art Bulletin*, 1951, 33, 3, pp. 195-200.

[228] Ernst Steinmann, (1866-1934), storico dell'arte, si occupò della pittura umbra e toscana del XV secolo e dedicò gran parte della vita allo studio di Michelangelo. Dal 1913 fino alla morte fu direttore della biblioteca Hertziana di Roma, della quale fu fondatore.

[229] R. Wittkower, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi, 1992, p. 3 (titolo originale: *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, London, Thames and Hudson, 1978). Il testo raccoglie numerosi saggi sul Rinascimento. Oltre a quelli brevemente analizzati su Michelangelo e sulla formazione artistica di Raffaello, vanno menzionati anche quelli sulla prospettiva in Brunelleschi e sul San Gerolamo nel deserto di Desiderio da Settignano, oltre che il saggio sui Sacri Monti delle Alpi italiane, nato dalla partecipazione al congresso di Varallo sui Sacri Monti, nel 1960.

stesso cornicione e lo stesso tetto (il vestibolo, in una prima fase, non era più alto della biblioteca). La biblioteca doveva essere costruita sopra i preesistenti alloggi dei monaci e le nuove mura sopra le vecchie. Michelangelo si preoccupava della stabilità dei muri e ciò sicuramente determinò il problema dell'illuminazione, visto che egli decise di mantenere una fila di finestre chiuse a prosecuzione di quelle della biblioteca.

Wittkower riporta la documentazione attestante le discussioni tra il papa e Michelangelo in merito al luogo ed alla data di avvio della costruzione. In un primo progetto[230] le finestre in basso erano cieche, mentre per il piano superiore, di nuova costruzione, erano previste finestre complete e funzionali: "Ma come funziona il progetto d'insieme? Entrando nella biblioteca il visitatore può osservare ancor oggi dal corridoio centrale l'ambiente nella sua intera altezza, dal pavimento al soffitto. Ma il visitatore percepisce anche la superficie superiore dei banchi, che in una visuale fortemente scorciata assume il valore di un secondo livello su cui s'imposta l'ordine. In tal modo diviene possibile collocare le finestre a 2,50 metri da terra (ossia la quota minima consentita dalla posizione del tetto del chiostro) senza che si avverta alcuno scompenso visivo"[231]. Uno dei punti di maggiore interesse relativamente alla costruzione della biblioteca riguarda lo scalone che doveva colmare il dislivello tra il vestibolo e la biblioteca (il vestibolo pare fosse stato sopraelevato per volontà del papa): dalle lettere pervenute sembrerebbe che il papa desiderasse una singola rampa di scale che occupasse l'intera larghezza del vestibolo, piuttosto che uno scalone doppio, così com'era, invece, nell'idea originaria di Michelangelo[232].

---

[230] Il primo progetto di Michelangelo a Roma è datato 21 gennaio 1525, i successivi 10 marzo e 13 aprile 1525 (in R. Wittkower, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., p. 29).

[231] *Ibidem*, p. 25.

[232] Lettera, del 12 aprile 1525, di Fattucci a Michelangelo (in R. Wittkower, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., p. 35).

Le idee per lo scalone cambiarono a più riprese. Nel 1526 pare che Michelangelo si fosse orientato per una scala libera, dal momento che una scala sulla parete sarebbe stata incompatibile con il progetto di un basamento articolato, ma, a causa di mancanza di fondi, tale progetto venne ripreso soltanto nel 1533. Tra il 1533 e l'anno di fine dei lavori (1559) figura un tentativo (poi fallito), da parte di Nicolò Tribolo, di portare a termine lo scalone. Michelangelo creò, a questo proposito, un tipo di struttura che venne poi ampiamente ripresa nel Rinascimento: "Prima dello scalone del vestibolo, tutte le sale consimili del Rinascimento italiano formavano un'assoluta unità spaziale. Le scale erano sempre a ridosso delle pareti, e l'idea di uno scalone libero non si era ancora presentata. Il vestibolo della Laurenziana, affrontando una situazione del tutto nuova, si apre invece su nuove dimensioni. Questa è la prima vera sala con scalone, ed è all'origine di tutti gli analoghi ambienti del Barocco"[233] Altro progetto previsto ma non realizzato fu la creazione di piccoli ambienti di studio, separati dalla biblioteca vera e propria[234]. La biblioteca venne inaugurata ed aperta al pubblico nel 1571.

Wittkower insiste a lungo sullo stile veramente nuovo del vestibolo, diverso tanto da quello barocco quanto da quello rinascimentale, di fatto inquadrandolo nel manierismo (dunque nel periodo compreso tra il 1520 ed il 1600), sebbene non debbano farsi, a tal proposito, distinzioni troppo nette: "La Laurenziana si pone all'inizio di un modo totalmente nuovo di intendere l'architettura. Le idee qui formulate ed elaborate oltrepassarono di gran lunga quanto gli altri architetti avevano mai osato immaginare"[235].

[233] *Ibidem*, pp. 94-95.

[234] Il 3 aprile 1526 Fatucci riferì a Michelangelo che il papa, prima della costruzione della piccola libreria, desiderava il completamento del vestibolo: "Tale dilazione presto si tramutò in un completo abbandono dell'idea" (*ibidem*, p. 70).

[235] *Ibidem*, p. 109. "Nessuno ha mai scritto un'esauriente storia dell'architettura in questi termini, ma siamo abituati a immaginare tali categorie secondo una sequenza cronologica, con le opere d'architettura statiche del Rinascimento che portano a quelle dinamiche del Barocco. Certo, gli edifici statici si presentano agli inizi di quel

Wittkower studia anche la progettazione della cupola di San Pietro, simbolo per eccellenza della cristianità, tra l'altro sostenendo che l'attuale cupola non corrisponda al progetto definitivo di Michelangelo, e lo fa analizzando i documenti in modo innovativo, per esempio raccogliendo tutti i pagamenti e "raggruppandoli secondo i nomi delle singole maestranze e aggiungendo la definizione del lavoro per il quale il pagamento era stato corrisposto"[236]. Da una lettura attenta e approfondita dei documenti viene fuori che i lavori erano stati interrotti, sia per la parte interna che per quella esterna, dal 1556 al 1561. Inoltre, risalta l'indecisione di Michelangelo tra l'idea di una cupola semisferica e quella di una struttura a sesto acuto. Infine, il progetto di Michelangelo, poi proseguito da Giacomo Della Porta, venne per certi aspetti modificato: "Le sue modifiche, per quanto sostanziali, hanno alterato ma non cancellato il progetto di Michelangelo, e noi possiamo scandagliare la profondità della mente del maestro, anche se, forse, come in uno specchio oscuro"[237].

La personalità di Michelangelo viene poi ampiamente descritta con numerosi aggettivi, peraltro raramente positivi (permaloso, avaro, tormentato etc.): "La demoniaca frenesia creativa di Michelangelo; la sua facoltà pressoché unica di esprimere le proprie idee con altrettanta forza nella scultura, nella pittura e nell'architettura, e ancora nella poesia; il suo fortissimo attaccamento ai pochi amati veramente, e l'incapacità d'essere appena formalmente cortese con la gente di cui

---

periodo e quelli dinamici non prima della fine del XVI secolo, ma la concezione statica continua a convivere a fianco di questi ultimi, e alla fine del periodo torna nuovamente a prendere il sopravvento" (*ibidem*, p. 107).

[236] *Ibidem* p. 133. Da questa lettura era emerso che già nel febbraio del 1552 era stata terminata la cornice sopra gli arconi della crociera e che all'inizio del 1556 erano stati ultimati dodici capitelli e mezzo dell'ordine interno del tamburo, mentre gli altri diciannove vennero finiti nel 1564 (i lavori si fermarono dal 1556 al 1561). I lavori sulle colonne dell'ordine esterno, iniziati nel 1554 e sospesi nel 1556, vennero poi ripresi nel 1561; la trabeazione sopra le coppie di colonne venne pagata tra il 1565 e il 1568, l'attico sopra la trabeazione nel periodo 1588-1589.

[237] *Ibidem*, p. 159.

non si curava"[238]. Egli aveva condotto, fin da quando era giovane, una vita solitaria e moderata, di introspezione e sofferenza[239].

Guardando al *David* (la sua celebre opera di proporzioni gigantesche, alta circa cinque metri), emerge come Michelangelo abbia fatto largo uso del trapano, soprattutto per quanto riguarda i capelli e le pupille degli occhi, così come usò tale strumento per scolpire *Bacco*. Anche nella sua opera per certi versi più rifinita, vale a dire la *Pietà* sita in San Pietro[240] egli fece uso del trapano per scolpire i capelli. Tuttavia, a parere di Wittkower, Michelangelo non utilizzò più, per circa sessant'anni (1504-1564), il trapano come strumento atto a conseguire maggiore perfezione. Nei suoi disegni, come nelle sue sculture, egli sapeva rivelare la vita pulsante del corpo, dei tendini, della pelle, adoperando meglio di chiunque altro lo scalpello dentato (gradina), di fatto utilizzato come se fosse una penna sulla carta ed atto a delineare in maniera più naturale i tratti del volto, della pelle, dei muscoli[241]. Nessuno ha mai avuto, secondo Wittkower, una così piena padronanza

[238] R. Wittkower/M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968, p. 85 (titolo originale: *Born under Saturn*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1963). Diversamente si pone la figura di Leonardo, che pare sia stato di piacevole aspetto ed assai amato.

[239] Michelangelo fu grande estimatore della filosofia, specialmente di quella neoplatonica, sostanzialmente rifiutata, invece, da Leonardo (con particolare riferimento a quella praticata presso l'Accademia fiorentina). Michelangelo e Leonardo si conoscevano bene per avere lavorato insieme, nel 1503, a Firenze; erano personaggi profondamente diversi e non nutrivano particolare simpatia l'uno per l'altro. Leonardo era 'cortese ma distante', Michelangelo 'impegnato ma di modi aspri e ipersensibili' (si veda R. Wittkower*, La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 120; titolo originale: *Sculpture. Processes and principles*, London, Penguin Books Ltd, 1977).

[240] "Deve aver speso un tempo sterminato a passarvi sopra abrasivi, finché la figura del Cristo non assunse un aspetto di politura quasi lucente, smaltato". (*ibidem*, pp. 125-126).

[241] Secondo Wittkower, insistere sul carattere razionale dell'opera di Michelangelo sta a significare che le radici della sua geniale tecnica scultorea affondano nello spirito tipicamente fiorentino.

del lavoro della pietra come Michelangelo: "Non vi è da meravigliarsi che molto tempo prima della sua morte Michelangelo si fosse guadagnato l''epiteto di 'divino' e che egli abbia esercitato sugli altri scultori, sull'intera professione degli artisti e persino sull'intera sua epoca, l'influsso più profondo"[242]. La sua maestria nella scultura come nella pittura era anche legata al concetto di proporzione, secondo cui un corpo o un oggetto qualsiasi appaiono più armonici e belli se le loro parti sono in qualche modo simmetriche: "Nessuno può negare che il concetto di ordine, e in particolare di ordine matematico, sia alla base della nostra conformazione psicofisica"[243]. Tale visione, che apparentemente può sembrare frutto della civiltà europea più matura, è rintracciabile, secondo Wittkower, anche in altre civiltà[244]; il problema della proporzione nasce, nel XIX secolo, dal fatto che ogni artista si è di fatto comportato come se esistesse un'unica prospettiva, sia essa ispirata alla sezione aurea o al cerchio o all'esagono.

Nel corso della storia si sono privilegiati sistemi proporzionali diversi: ad esempio, in Egitto la costruzione delle piramidi o dei templi rifletteva l'atmosfera dell'arte sacra, mentre nella *polis* greca si privilegiava il *logos* come cifra ultima dell'universo. Dalla Grecia e dal ruolo lì attribuito alla matematica, specie grazie a Pitagora ed ai suoi successori, si è poi originata la visione più diffusa in Occidente:

---

[242] R. Wittkower*, La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento,* cit., p. 148. Vasari, per spiegare il tipo di rilievo usato da Michelangelo, usa la similitudine della figura posizionata orizzontalmente ed immersa dentro una vasca piena di acqua: quando emerge se ne scorgono dapprima le parti più sporgenti, poi la figura come fosse un rilievo, infine la stessa tutta intera.

[243] R. Wittkower, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., p. 188.

[244] "In realtà non sarebbe difficile dimostrare che tutte le più alte forme di civiltà hanno creduto in un ordine basato sui numeri e sui rapporti numerici, e che una correlazione armonica, spesso dal carattere mistico e fantastico, veniva ricercata e istituita tra le concezioni dell'universo e del cosmo e la vita umana. L'arte monumentale e l'architettura, fin quando sono state al servizio di finalità religiose, rituali, cosmologiche e magiche (ossia fin quando il loro contenuto è stato metafisico), hanno dovuto esprimere tale ordine e armonia" (*ibidem*, p. 188).

"La teoria del medio e la fede nella bellezza delle proporzioni <musicali> erano destinate a permanere e a conoscere una notevole rivitalizzazione nel Rinascimento… le dissertazioni sulle proporzioni geometriche, aritmetiche e armoniche abbandono nei trattati d'architettura del XV e XVIII secolo. Queste proporzioni che, come abbiamo visto, riflettono sempre armonie musicali, hanno costituito il fondamento teorico per le relazioni tra lunghezza, altezza e profondità di un interno architettonico"[245].

Secondo Wittkower, uno dei momenti più interessanti della storia dell'arte è rappresentato dall'opera di Raffaello, capace di cambiare stile in modo esplicito ed evidente. Quando andò a Firenze, egli si allontanò dalla visione medievale tradizionale, che vedeva il lavoro come imitazione dell'opera del maestro, e si avvicinò a quella nuova temperie intellettuale che lasciava certamente maggiore spazio all'individualità: "Ne emerse un uomo che scoprì infinite possibilità e che seppe sviluppare con un'illimitata sicurezza di sé"[246], e ciò avvenne anche grazie al contatto con Leonardo e Michelangelo, dai quali assimilò comunque molto: "Di certo, malgrado l'incredibile facilità con la quale Raffaello dovette produrre le sue opere già fin da bambino, egli non fu un bambino prodigio come Mozart. Furono solo gli ultimi affollati dodici anni della breve vita di Raffaello che produssero un inaspettato completamento, in un grado mai sperimentato da un artista"[247].

---

[245] R. Wittkower, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., pp. 193-195. A partire dalla tradizione pitagorico-platonica, nel corso della storia dell'arte europea, afferma Wittkower, sono state impiegate due classi di proporzioni: nel Medioevo si è preferita la proporzione geometrica, nel periodo classico e nel Rinascimento, invece, quella aritmetica: "L'artista medievale tende a proiettare una norma geometrica prestabilita sulle sue figurazioni, mentre l'artista del Rinascimento tende ad esplorare una norma metrica dai fenomeni naturali che lo circondano" (*ibidem,* p. 203).

[246] *Ibidem*, p. 294.

[247] *Ibidem*, p. 297.

Il giovane Raffaello è stato paragonato alla figura geniale di Mozart, e per la facilità creativa e per la breve vita. Dalle *Vite* del Vasari si sa che Raffaello lavorava nella bottega del padre e che già da bambino conosceva numerose tecniche artistiche. Pare che già a otto anni, date le capacità sorprendenti, egli venisse affidato al Perugino e che dunque si recasse, per l'apprendistato, a Perugia, lasciando la famiglia. Tutte le sue prime opere[248], afferma Wittkower, riprendono lo stile paesaggistico umbro e non lasciano dubbi circa tale periodo di apprendistato presso il Perugino. Successivamente, dal 1504 al 1507, egli lavorò, insieme con Pinturicchio, agli affreschi della cattedrale di Siena, per poi recarsi, a ventuno anni, a Firenze, dove cambiò decisamente stile, come dimostrano le serie di Vergini e di Sacre Famiglie lì realizzate; infine, a ventitré anni il suo stile acquistò una maggiore 'drammaticità e monumentalità'[249].

Wittkower procede studiando l'opera d'arte da storico della civiltà, cioè raccogliendo documenti, carteggi e cartine e sostenendo che per comprendere contesto ed opera sia necessario concentrarsi sempre sul

[248] Il riferimento è a *L'Incoronazione di San Nicola di Tolentino*, *Cristo crocifisso e santi*, *Sposalizio della Vergine*.

[249] Altro autore studiato da Wittkower è Giorgione, considerato uno dei maggiori artisti italiani di tutti i tempi (sia da coloro che gli attribuiscono una grande quantità di opere ('pangiorgionisti') sia da quelli che lo considerano creatore di pochi quadri ('contrazionisti')), colui che ha lasciato nella pittura un ricordo inconfondibile anche grazie alla 'morbidezza' del pennello, allo 'sfumato' delle ombreggiature, alla 'tenerezza' dei colori: "Tutti concordano nell'asserire che Giorgione scoprì una nuova dimensione attraverso il suo uso del colore (e, implicitamente, della luce) e che egli fu, in un certo senso, il primo artista moderno" (R. Wittkower, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., p. 305). Secondo Wittkower, Giorgione "tentò di resuscitare, con mezzi puramente visivi, i vari aspetti del mondo arcaico, quel mondo di suprema felicità tinta di tristezza, sognato da poeti e filosofi, dal nobile e dall'uomo comune del Rinascimento. Era il sogno malinconico dell'utopia moderna, che ha sempre ossessionato gli uomini affollati nelle grandi città; un sogno malinconico perché ruota attorno all'ideale irraggiungibile di una primitiva felicità; un'utopia mondana perché promette la pace dell'anima in questo mondo piuttosto che nella vita futura" (*ibidem*, pp. 318-319).

particolare, senza mai procedere ad eccessive generalizzazioni. Egli ha contribuito a gettare nuova luce sull'arte del tardo Cinquecento e del Seicento italiano, evidenziandone la diversa articolazione per aree geografiche, ambienti e contesti culturali. Da questo punto di vista, per esempio, l'arte romana, veneta e piemontese andavano viste secondo un nuovo approccio: "Dopo di lui la storia dell'arte non sarà più limitata esclusivamente all'analisi stilistica o all'attribuzionismo e sarà accertato una volta per tutte il collegamento con la matematica e la filosofia, col clima religioso e culturale di un determinato periodo e l'interrelazione tra il committente e l'artista"[250].

[250] R. Krautheimer, *Introduzione* a R. Wittwoker, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. XX.

4.2- Il palladianesimo e i contatti tra Europa e Cina

Wittkower studiò a lungo anche uno degli artisti più amati presso l'Istituto Warburg, vale a dire Andrea Palladio. Nei suoi lavori, in particolare, egli tende a distinguere il Palladio del Cinquecento veneto da quello poi ripreso nel Settecento inglese, da cui sostanzialmente derivò il modello maggiormente diffusosi negli altri paesi d'Europa. Nella raccolta di saggi su Palladio e la sua fortuna nel mondo anglosassone, egli approfondì anche lo studio della figura e dell'opera dell'architetto Inigo Jones e, soprattutto, quello concernente Lord Burlington, prodigo mecenate e fine architetto.

Inigo Jones, oltre ad essere stato un importante architetto, fu anche un noto scrittore, sempre attento alle questioni culturali più generali. Per lui teoria e pratica rappresentano due facce della stessa medaglia. Egli poteva vantare una competenza sorprendente riguardo le fonti ed i libri di architettura; sempre molto attento ai particolari, si sforzava di riprendere e rispecchiare il modello rinascimentale di universalità. Pensava che occorresse formarsi attraverso uno studio quanto mai approfondito ed attento e credeva che ogni teoria fosse sostanzialmente inconcepibile senza il riferimento ad una base filosofica: "La versatilità di Jones era effettivamente notevole: senza pari come disegnatore di scene e di costumi, era non solo un noto studioso dell'antichità e un conoscitore di prima qualità, ma anche un impiegato statale e membro del parlamento… Inigo Jones tentò di svelare i segreti dell'universo studiando Senofonte e Aristotele, Plutarco e Platone, soprattutto Platone, come i suoi contemporanei di formazione classica"[251]. Egli condivise l'interpretazione razionale e matematica della bellezza secondo cui ogni costruzione deve rispettare determinate forme e dimensioni: "Per Jones, come per i suoi colleghi

[251] R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo,* Torino, Einaudi, 1984, pp. 89-90 (titolo originale: *Palladio and English Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1974).

italiani, un edificio era un tutto organico, completamente definibile in termini di rapporti metrici. Egli, primo tra gli inglesi, riconobbe in questa concezione universale una verità inviolabile; fu proprio questo modo di intendere l'architettura a conferire ai suoi edifici quel carattere globale di lucidità, equilibrio e armonia"[252].

Wittkower, inoltre, da una parte indugia ad analizzare dettagliatamente strutture architettoniche particolari come le finestre e le balaustre[253], mentre dall'altra guarda all'opera di Palladio in Italia ed a quella di Inigo Jones in Inghilterra in senso più ampio, soffermandosi a lungo sulla loro influenza sul conte Burlington, il quale intendeva trasporre nel campo artistico l'insegnamento filosofico di Shaftesbury.

Già all'inizio del Settecento si era diffuso un largo interesse per l'architettura intesa sia dal punto di vista teorico, con la pubblicazione di numerosi libri sull'argomento, che da quello pratico, con l'effettivo incremento delle costruzioni edilizie[254]. La vera svolta nel campo

[252] *Ibidem*, p. 92. Questi venne definito da Wittkower un "libero pensatore, virtuoso e artista cosmopolita" (*ibidem*, p. 101). La sezione sui principi dell'architettura di Palladio apre prospettive completamente nuove sulla comprensione delle proporzioni armoniche in architettura. Wittkower ha esplorato anche il significato della teoria musicale per l'architettura.

[253] Per Wittkower ad elementi come finestre, balaustre, colonne, muri (tutti elementi che contribuiscono alla bellezza della facciata) non è stata dedicata la dovuta attenzione da parte degli storici dell'architettura, nonostante siano elementi fondamentali nella creazione dell'opera. A tal fine, egli ricostruisce la storia della balaustrata: "a) Il balaustro doppio, basato sulla simmetria bilaterale e formato <dalla sovrapposizione di due fusi, il superiore diritto e l'inferiore rovescio>. Normalmente la forma dei fusi assomiglia a quella dei fischi. b) balaustro asimmetrico, costituito da un solo fuso a forma di candelabro" (*ibidem*, p. 56). Wittkower ricorda che la balaustrata, sconosciuta al mondo romano, fu sviluppata, nel Rinascimento, da Giuliano da Sangallo, che influenzò Bramante, il quale a sua volta condizionò le balaustrate di Raffaelo, Palladio ed altri. Wittkower ne analizza anche gli elementi costitutivi: la forma dei fusi, la forma dell'abaco e della base, la giuntura tra i fusi e la distanza tra i balaustri.

[254] Prima architettura e geometria erano considerate un'unica cosa, poi, soprattutto grazie a Inigo Jones, esse vennero distinte; entrarono a far parte della realtà

dell'architettura inglese si ebbe, però, quando Lord Burlington, nel 1719, si recò a Vicenza per studiare il palladianesimo e creò, in Burlington House, un luogo di ritrovo per giovani architetti talentuosi.

Dal 1720 egli perseguì un progetto, sostanzialmente ispirato a Shaftesbury, di rinascita nazionale inglese in campo artistico. In quegli anni si verificò un fattore determinante nell'ambito della storia dell'architettura inglese, vale a dire la diffusione di opere, a carattere divulgativo, di basso costo e tascabili, dunque destinate non soltanto agli imprenditori ed agli artigiani edili, ma anche alle masse. Esse ebbero grande diffusione almeno fino agli anni '60-'70: "Questo tipo di letteratura fu superato con il sorgere di una nuova ideologia, che induceva gli architetti a preferire la propria sensibilità alle regole"[255].

La grande influenza di Burlington sull'architettura inglese è anche legata al nome di William Kent. Nel farsi promotore di tale rinascita delle arti, egli aveva portato in Inghilterra uno scultore italiano, Guelfi (di tradizione romana), che però non si era rivelato all'altezza delle sue aspettative, e un pittore di storie, Kent, che era stato a Roma per oltre dieci anni e che si ispirava al mondo classico: "Se il conte dovette riconoscere che Kent poteva non essere il più grande pittore vivente, egli era sicuro di aver trovato in lui il più servizievole artista tutto fare. E Kent, colpito dai grandi principi di Burlington, era

---

lavorativa dell'architetto il compasso proporzionale e il settore, strumenti matematici di fondamentale rilevanza per la composizione architettonica (si veda, per questo, D. Gioseffi, *Palladio oggi. Dal Wittkower al post moderno*, in *Annali di Architettura,* 1989, I, pp. 105-121).

[255] "Si è visto come gli ordini fossero l'argomento principale dei trattati del Seicento e non stupisce affatto che lo fossero anche per la maggior parte delle opere settecentesche, dal momento che gli ordini e le loro proporzioni rappresentano la spina dorsale di tutta l'architettura classica… Invece, nel Settecento venne diffuso in Inghilterra un modo di affrontare il problema del proporzionamento degli ordini che sovvertì il tradizionale metodo italiano. Il sistema del modulo, quale unità di misura, fu accantonato e sostituito da un metodo aritmetico di divisione; a volte le proporzioni degli ordini venivano perfino espresse con misure assolute (R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo*, cit., pp. 157-158).

convinto dell'importanza della loro missione comune… Quando due persone vivono scambiandosi continuamente e confidenzialmente le proprie opinioni è difficile stabilire quanto l'una debba all'altra"[256].

Burlington e Kent erano persone assolutamente differenti per origini e per carattere (il primo equilibrato e rigido, l'altro impulsivo e creativo), tuttavia essi restarono profondamente legati per circa un trentennio, dopo che Kent si era addirittura trasferito a casa di Burlington[257].

Burlington progettò numerosi edifici e si servì di Kent per la diffusione delle proprie idee, così che entrambi finirono per giocare un ruolo fondamentale nella diffusione del neoclassicismo in Inghilterra: "Sembra che Kent si sia rimesso volentieri alle decisioni del suo mecenate in un campo nel quale riconosceva la propria incompetenza e l'autorità di Burlington. L'opera dei due soci si differenzia quando ci si discosta dal settore dell'architettura monumentale. Le regole rigorose imposte dallo stile di Burlington potevano essere attuate nella profondità di un giardino o all'interno di una casa, e allora Kent era libero di lasciare divagare la sua immaginazione. Il palladianesimo inglese poggia sulle spalle di questi due uomini, che insieme conferirono allo stile il suo carattere particolare"[258].

L'Assembly Room di York fu realizzata seguendo l'architettura classica, in linea con l'insegnamento palladiano dell'architettura romana. Il conte, piuttosto che perseguire la comodità dei soci, pensò di rispettare i canoni del proprio ideale artistico: "La sala egizia di Burlington è forse la realizzazione più austera del classicismo del

[256] *Ibidem*, p. 173. "Inoltre Burlington aveva avuto un ruolo importante nella diffusione dell'opera lirica italiana in Inghilterra, che considerava l'equivalente musicale della grande maniera in pittura" (*ibidem*, p. 170).

[257] Si veda G.L. Higgott, *Lord Burlington and William Kent: a study in proportion*, Londra, University of London, 1978.

[258] R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo,* cit., pp. 196-197. A Wittkower preme sottolineare la paternità dei progetti di Burlington: dalla residenza di Chiswich al progetto del Ministero del Tesoro, alla Assembly Room di York (così come attribuisce a Kent il progetto di una residenza reale e del Parlamento).

primo Settecento in Europa. L'interno e l'esterno così come i particolari, hanno un carattere che si rifà all'architettura della Roma imperiale"[259]. Così egli ricevette numerose critiche, soprattutto per la poca funzionalità dell'edificio: le colonne dovevano apparire così vicine tra loro da rendere impossibile il passaggio delle donne (che indossavano ampie gonne con sottogonna a cerchio) e, inoltre, i posti a sedere, creati lungo i muri per non compromettere la bellezza dei colonnati, erano assai scomodi. Le modifiche che negli anni a seguire vennero effettuate se da una parte privilegiarono la comodità dall'altra danneggiarono l'aspetto estetico, mostrando così l'evidente incompatibilità tra bellezza architettonica e funzionalità dell'edificio: "Burlington non affrontò il suo compito da un punto di vista puramente pragmatico, ma riuscì a coinvolgere in esso il peso delle sue più profonde convinzioni e dei suoi ideali, in breve, tutta la sua filosofia personale e tutto quanto maggiormente egli valutava nella vita"[260].

Venendo, poi, a Bernini, probabilmente il maggiore rappresentante del barocco romano, va sottolineato il fatto che egli ha subito certamente l'influsso del padre del classicismo. Sebbene Bernini non avesse mai visitato Vicenza o Venezia, conosceva *I Quattro libri* di Palladio[261], così come i disegni delle chiese veneziane e del Teatro

[259] R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo,* cit., p. 214. Uno degli elementi del palladianesimo inglese è la finestra serliana (che deriva il nome da Serlio), costituita da tre aperture, la centrale, centinata, e le laterali, architravate.

[260] *Ibidem,* cit., p. 219. Molte delle idee che Burlington sviluppò per la progettazione dell'Assembly Room influenzarono l'architettura inglese. Se prima di lui le stanze erano quadrate o rettangolari, adesso cambiò l'organizzazione della pianta, che divenne in qualche modo dinamica: adesso stanze quadrate e circolari, comunicavano tra loro: "L'infatuazione di Burlington per l'idea della sala egizia, ai suoi occhi simbolo di un ritorno allo splendore e la maestosità dell'architettura antica, provocò un importante cambiamento nell'architettura civile" (*ibidem*, p. 217).

[261] *I Quattro libri* pubblicati da Palladio nel 1570 rappresentano un 'bilancio' della sua carriera artistica (si veda J.S. Ackerman, *Palladio*, Torino, Einaudi, 1972).

Olimpico. Anche se negli edifici del Palladio di fatto non si trovano combinazioni identiche a quelle usate dal Bernini, fu Palladio a stabilire il principio della libera combinazione degli elementi classici ed è verosimile che Bernini abbia preso spunto da *I Quattro Libri*[262]. Wittkower rintraccia anche numerosi elementi palladiani in Sant'Andrea al Quirinale o nella Chiesa di Santa Maria dell'Assunzione ad Ariccia, del Bernini[263]. La grandezza di Palladio emerge, per Wittkower, dalla capacità di guardare con nuovi occhi la tradizione classica: "Il Palladio, in breve, si ispirò all'architettura tradizionale, ma il suo genio, rafforzato dagli studi classici, diede una qualità imprevista a questi elementi tradizionali, creando un nuovo sistema architettonico, un sistema di architettura scenografica di perfetta organicità"[264].

Il caso dell'Inghilterra, dove si assiste ad un ritorno del classicismo palladiano, costituisce un'eccezione rispetto al resto dell'Europa, che

[262] R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo,* cit., p. 33. "Il circuito del muro ellittico del Teatro Olimpico, con il suo colonnato, è unico tra gli edifici teatrali italiani. Coronato da una balaustrata e da una serie di statue, produce la sensazione di un elevarsi - come i teatri antichi - verso il cielo aperto. Vengono subito alla mente le due ali semicircolari del colonnato di Bernini sulla Piazza di San Pietro" (*ibidem*, p. 29). *I Quattro libri* di Palladio, che videro la luce nel 1570, furono oggetto di studio di numerosi artisti, tra cui Inigo Jones e Lord Burlington: "La profonda reazione suscitata in Inghilterra dai Quattro libri del Palladio, e in particolar modo dal Primo libro sugli ordini, fu tale, tuttavia, che quest'opera divenne inevitabilmente una parte integrante della cultura artistica inglese fin oltre la metà del XVIII secolo" (*ibidem*, p. 133).

[263] "Il Palladio aveva indicato la via e il Bernini non fece che seguirla… Il portico con tre archi sormontato da un frontone e compreso fra due porticati rettilinei della Chiesa di Ariccia rappresenta un motivo altrettanto palladiano che l'esedra davanti alla facciata con ordini compenetrantisi della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale" (*ibidem*, pp. 42-44).

[264] *Ibidem*, cit., p. 11. "Il genio del Palladio, che si manifestò nell'elaborazione di concetti tradizionali veneziani, offrì alternative che condussero a un classicismo accademico come a un barocco scenografico. Il suo insegnamento ebbe un effetto determinante per lo sviluppo di queste due tendenze nell'architettura veneziana del Sei e del Settecento" (*ibidem*, p. 23).

invece si caratterizza per uno stile ulteriore, il tardo barocco, seguito da un elegante rococò. Il Settecento fu caratterizzato, in realtà, da più stili, che vanno dal rococò al tardo barocco, dal neopalladianesimo al neoclassico e così via (di questi probabilmente soltanto il rococò può dirsi propriamente settecentesco), e che spesso si ritrovano simultaneamente nei medesimi edifici. In Inghilterra si assistette ad una rinascita delle arti[265] che seguiva il programma di Shaftesbury, il quale vedeva il progresso delle nazioni collegato con quello delle arti in generale. Alla base del pensiero illuministico vi erano l'idea di regolarità della natura, di razionalità e di semplicità, sostanzialmente una ripresa dell'antico come espressione della bellezza: "Ora, quello stesso gruppo di persone responsabile della costruzione di edifici classici e rigidamente formali diede il via al movimento del giardino informale, naturale o, come è stato spesso chiamato, romantico" [266].

Con la divulgazione dei testi di architettura crebbe, nella nazione, l'amore per lo stile classico[267], per i modelli dell'antica Roma e della Cina, che per certi versi portavano avanti il medesimo ideale di uomo e di natura. I primi contatti tra la Cina e l'Europa, come Wittkower sottolinea nella lezione su *China and Europe*[268], mantengono ancora qualcosa di misterioso, ma sicuramente "il commercio della seta fu

[265] Il 1720 è anche l'anno in cui Burlington fondò la Royal Academy of Music, che nasceva per diffondere la musica italiana in Inghilterra. Era un grande ammiratore della musica italiana, "sembrava così che le varie arti- pittura, scultura, architettura, musica e letteratura - in gran parte per merito delle iniziative di Burlington, fossero tutte insieme risorte in uno spirito improntato sui modelli del mondo classico" (*ibidem*, pp. 275-276).

[266] *Ibidem*, p. 273.

[267] *Ibidem*, p. 282. "Il classicismo di Burlington è un tipico revival: antiquario e ritardatario, traeva origine direttamente da modelli italiani del Cinquecento… Ma l'accento intellettuale e sentimentale posto sulla semplicità - che equivaleva a naturalezza - sulla libertà e sull'uguaglianza conferì allo stile una vitalità (oggi difficile da comprendere) che traeva la propria forza da tendenze che erano alla base dell'illuminismo" (*ibidem*, p. 280).

[268] R. Wittkower, *China and Europe I. Early Connections*, in Id., *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., pp. 145-160.

fondamentale nel diffondere influenze artistiche e culturali del lontano Oriente"[269]. In generale, vi fu sostanziale silenzio almeno fino alla conquista mongola dell'Asia, e tuttavia materiale cinese raggiunse l'Occidente già tramite i bizantini, tanto che dal X secolo si ritrovano immagini di dragoni, di pavoni e di fenici di indubbia provenienza.

Le relazioni tra Cina ed Occidente si intensificarono al tempo delle conquiste mongole, quando Genghis Khan, muovendo dalle steppe della Mongolia, arrivò fino al Nord della Cina, proseguendo il cammino fino al 1241, quando le armate mongole vennero fermate in Silesia: "Per circa cento anni fino al 1368 la *Pax mongolica* tenne la gran parte del mondo insieme in un impero che al tempo della sua massima espansione era molto più grande della dimensione degli Stati Uniti"[270]. I contatti che l'Europa stabilì con i governanti mongoli risalgono a viaggi come quello del 1245, quando papa Innocenzo IV vi mandò Giovanni del Piano di Carpino, o a quello dei fratelli Polo, che trascorsero quattordici anni in Asia e dal 1271 furono accompagnati dal nipote, Marco Polo, che poi continuò a viaggiare in quei luoghi fino al 1295. E, ancora, Wittkower ricorda il fondatore della chiesa latina in Cina, Giovanni di Monte Corvino, che lì rimase dal 1293 fino alla morte, avvenuta nel 1328, e molti altri ancora[271].

Il periodo di pace, durante il quale i frati francescani fondarono diversi conventi in Cina ed i mercanti genovesi poterono stabilirsi nel porto di Zaiton, terminò nel 1368, quando si affermò la dinastia Ming, che, invece, optò per una politica di fatto avversa agli stranieri: "Un'altra cortina di ferro separava l'Europa dalla Cina"[272]. Per

[269] Il centro della lavorazione tessile romana era la Siria. Con il declino dell'impero romano i persiani e i sassanidi monopolizzarono il commercio della seta; nel VI secolo, sotto l'imperatore Giustiniano, anche i bizantini cominciarono a produrre seta.

[270] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 146.

[271] Andrea da Perlugia, che andò a Pechino nel periodo 1308-1318, Friac Oderic, che passò sei anni nel Nord della Cina, Pegolotti che, nel 1340 (circa) scrisse un manuale sui commerci con l'Oriente.

[272] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 147.

Wittkower il contatto tra Cina ed Europa durò un centinaio di anni, dalla metà del XIII secolo alla metà del XIV secolo, ma egli si interroga più ampiamente su quale fosse stata in Occidente la più popolare concezione dell'Asia e del lontano Oriente e sulla misura in cui la Cina abbia influenzato le arti minori e decorative occidentali; inoltre, occorre ancora sapere se vi è stata influenza dell'arte cinese sulle arti maggiori e, infine, se il lontano Oriente ha introdotto nell'Europa medievale qualche tipologia iconografica.

Per rispondere alla prima domanda, Wittkower fa riferimento, ancora una volta, alle razze favolose ed a quel mondo popolato di mostri che tanto affascinò gli europei: "Dai tempi di Alessandro il Grande in poi l'Asia era diventata terre di meraviglie per gli Europei"[273]; venivano spesso illustrate cose non scritte proprio per rispondere ad una certa aspettativa nei confronti del mondo delle meraviglie d'Oriente. Non deve sorprendere che a partire dalla metà del XIV secolo i Mongoli appaiano in diverse pitture e in vari manoscritti: ciò è in parte riconducibile al fatto che numerosi orientali venivano venduti come schiavi nei mercati di Venezia, Genova, Firenze e Napoli. Nel frattempo, con riferimento alla seconda questione, in Occidente vengono riprese le lavorazioni della seta, simbolo dell'opulenza orientale. Lo stesso imperatore Federico II di Hohenstaufen indossava una dalmatica cinese e presto molti altri seguirono il suo esempio. Di fatto con l'importazione della lavorazione cinese finì la moda dei disegni simmetrici e geometrici e vennero introdotte immagini raffiguranti animali (uccelli, fenici, dragoni, elefanti, piume di pavone) inseriti in cerchi: "La diffusione dei motivi non schematici fortemente naturalistici allettò il gusto

[273] *Ibidem*, p. 148. Wittkower ricorda i racconti di Marco Polo. Spesso accadeva che per renderli più vicini alle tradizioni i racconti venivano 'corretti' nei ritratti. Marco Polo, ad esempio parla, di un enorme rettile, un serpente con mascelle talmente grandi da mangiare un uomo: si è pensato fosse un coccodrillo, ma nelle illustrazioni si disegnarono dragoni secondo gli schemi tradizionali, "implicando che Marco Polo avesse in mente questo" (*ibidem*, p. 148).

gotico per gli ornamenti naturalistici"[274]; nel XV secolo il disegno regolare, detto 'a melograno', divenne di moda[275]. A partire dal XV e XVI secolo l'Occidente ricomprende la lavorazione della seta orientale tra le proprie attività artistiche e manufatturiere.

Wittkower mostra forti perplessità circa il fatto che l'arte cinese abbia influenzato lo sviluppo della pittura occidentale ed a questo proposito fa riferimento, principalmente, alla presunta influenza dei rotoli cinesi sull'interpretazione del paesaggio senese, nel XIV secolo: "Io credo che si possa concludere che a dispetto delle strade commerciali aperte con la Cina tra il 1250 e il 1350 e a dispetto della comprovata trasmissione delle merci cinesi durante questo periodo, le somiglianze nella prima risultano da una convergenza di sentimento stilistico piuttosto che da una assimilazione di matrice cinese"[276]. Sebbene il mondo dei dragoni e dei mostri abbia da sempre colpito l'immaginario occidentale, tuttavia la maggior parte delle somiglianze artistiche e iconologiche tra la Cina e l'Occidente, nel XIV secolo, furono dovute ad una semplice convergenza, e comunque non risultano verificabili influssi diretti ed univoci.

Una nuova immagine della Cina cominciò a svilupparsi, in Occidente, a partire dal XVII secolo[277] , quando la Cina non venne più vista come la terra delle meraviglie e dei misteri, ma come luogo di saggezza sociale, politica e religiosa, per certi versi una sorta di modello da seguire. Già nelle tarde pubblicazioni del XVI secolo venivano ampiamente lodate le istituzioni cinesi, l'esercizio della giustizia, l'attenzione per i malati e i poveri, l'avversione per le guerre, l'eccellenza nella costruzione di ponti e di strade, la tolleranza religiosa e molto altro del mondo cinese. Il confucianesimo, con il suo

[274] *Ibidem*, p. 153.

[275] Il maggiore centro di produzione di manufatti in seta fu Lucca, ma si ricordano anche Venezia e Firenze.

[276] *Ibidem*, p. 156. E' indubbio che alcuni modelli cinesi abbiano raggiunto l'Occidente ancora prima che venissero aperte le tradizionali vie commerciali.

[277] Il XIV fu molto meno un 'secolo cinese' in Occidente di quanto non lo fu il XII.

ordine morale e politico, venne addirittura abbracciato dai filosofi illuministi come alternativa al Cristianesimo: "Il primo sintomo di questo sviluppo fu *Novissima Sinica* del 1697 di Leibniz, un lavoro nel quale il grande filosofo esprimeva una religione universale derivante dalla teologia naturale del confucianesimo. E' interessante nel nostro contesto che egli basò il suo sistema sul libro cinese I-Ching (Changes), il cui autore egli cercò di identificare con l'egiziano Hermes Trimegisto e forse con il saggio persiano Zoroaster e il biblico Enoch"[278]. La filosofia di Confucio, gli ideali sociali e politici della Cina furono ripresi dagli occidentali in numerosi campi.

Nella lezione *China and Europe II. Chinoiserie and the Anglo-Chinese Garden*[279], viene sostenuto che la sinomania del XVIII secolo ebbe grande influenza sull'arte europea, che nel frattempo aveva raggiunto "uno stadio in cui le infiltrazioni cinesi furono benvenute. In altre parole, il gusto europeo e cinese convergono"[280]. L'immagine della Cina viene ora direttamente associata alle idee di bellezza e di perfezione delle sue porcellane. Alla fine del XVI secolo vi fu, non a caso, grande richiesta di porcellane cinesi ed intorno al 1575, alla corte dei Medici, a Firenze iniziarono a essere imitate le prime porcellane cinesi[281], prodotte anche a Dresda e a Delft; e tuttavia l'assimilazione di alcune tecniche cinesi, ad esempio quella della laccatura, non fu necessariamente accompagnata da un'imitazione dei modelli orientali.

Alla metà del XVIII secolo si assistette alla nascita del rococò e la cineseria rientrò nei canoni del nuovo stile[282]. In Europa venne ripreso

[278] *Ibidem*, p. 160.

[279] R. Wittkower, *China and Europe II. Chinoiserie and the Anglo-Chinese Garden*, in Id., *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 161-192.

[280] R. Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower*, cit., p. 161.

[281] Si diffusero le porcellane di Delft, con ceramica bianca e blu, e Dresda divenne un importante centro di produzione di porcellane.

[282] Luigi XIV incaricò l'architetto Louis Le Vau di costruire una casa di piacere, la *Trianon de Porcelain*, nel parco di Versailles, per la sua Madame de Montespan. La

il modello cinese del giardino adornato da ponti, templi e collinette, raramente dominato dalla presenza di fiori e di alberi. Nel giardino paesistico del XVIII secolo si può identificare la più rilevante influenza della sinomania. È proprio grazie a Lord Burlington e al circolo da lui fondato che si affermò l'idea di libertà nella disposizione dell'architettura dei giardini, in linea con l'idea di Shaftesbury di uno stile nazionale fondato sulla libertà di pensiero e nell'ambito del quale arte e politica devono diventare fondamentali e complementari rispetto al benessere del popolo: "Così l'architettura classica e il giardino paesistico risultano essere due aspetti tra loro collegati di un rinascimento artistico che era il prodotto e insieme l'espressione del benessere di una società libera"[283]. Il giardino paesistico era già presente nella Roma repubblicana ed in Cina, accomunate dalla stessa visione del mondo ed entrambe guidate da saggi governatori ispirati dalle idee di tolleranza, giustizia, temperanza e connessione di natura e arte.

Quando Rudolf Wittkower andò in pensione, nel 1969, il Dipartimento di Storia dell'arte e archeologia della Columbia University aveva prodotto, anche grazie alla sua opera, importanti studi sull'Europa, l'America, l'Asia, l'Africa e il Vicino Oriente[284]. Inoltre, Howard Hibbard, nel necrologio scritto in onore dello storico dell'arte, ricorda Rudolf Wittkower come un uomo molto amato dagli

---

struttura, poi demolita, inaugurò il gusto per le case cinesi con giardini adornati con templi e padiglioni (*ibidem*, p. 165).

[283] R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo*, cit., p. 282.

[284] La facoltà vantava già studiosi come Otto Brendel, Julius Held, Meyer Schapiro; ma Wittkower, per sviluppare meglio i programmi, invitò Edith Porada ad ampliare gli studi sull'arte del Vicino Oriente, Robert Branner quelli sull'architettura medievale, Howard Hibbard quelli sull'arte e l'architettura barocca e Theodore Reff quelli sull'arte moderna (si vedano, per questo, W.B. Dinsmoor, *The Department of Fine Arts and Archaeology*, in *History of the Faculty of Philosophy*, New York, Columbia University Press, 1957, e J.S. Held, *History of Art at Columbia*, in *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, Princeton, Princeton University, 1993).

studenti, che lo ricordavano sempre per la gentilezza e la generosità, per la sincerità e l'entusiasmo[285].

[285] H. Hibbard, *Rudolf Wittkower*, in *The Burlington Magazine*, 1972, pp. 173-177.

4.3 - Pittura, scultura e architettura barocche

Le lezioni sulla storia della scultura che Wittkower tenne, in qualità di *Slade Professor* per le Belle Arti dell'Università di Cambridge, nell'anno accademico 1970-1971, costituiscono una delle maggiori testimonianze di come lo storico dell'arte abbia applicato il metodo warburghiano in un nuovo ambito. Attraverso lo studio storico dei metodi e dei materiali utilizzati dall'antichità e fino ai nostri giorni, egli ricostruisce in maniera esemplare lo sviluppo di tale forma artistica. La storia della scultura inizia, naturalmente, con la lavorazione della pietra: "I greci, eredi delle civiltà orientali, e dopo di essi i Romani e gli Italiani, coltivarono fieramente le tradizioni di età immemorabile, e fu entro l'orbita di tali civiltà mediterranee che si sviluppò la nozione secondo cui l'intaglio della pietra, e specificamente del marmo, era lo scopo supremo e la massima conquista degli scultori"[286]. Wittkower analizza, così, i vari tipi di utensili utilizzati nelle diverse epoche, dal trapano alla lima, ai processi abrasivi, allo scalpello, alla punta[287].

La nascita della vera e propria scultura monumentale si ebbe, però, a partire dal XII secolo, con le prime cattedrali gotiche in Francia, in Italia ed in Inghilterra. In Italia, in particolare, vanno ricordati alcuni cantieri per la costruzione delle cattedrali che possedevano, direttamente annesse, officine di scultura. Uno dei casi più celebri fu il Duomo di Orvieto: proprio a partire da lì vengono conosciuti il modo di lavorare degli artisti e l'influenza dell'arte francese in Italia e in

[286] R. Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, cit., p. 6. Qui l'autore ricorda come Michelangelo avesse passato interi anni nelle Cave di Carrara, dove si trova il miglior marmo italiano.

[287] La punta venne utilizzata fino alla metà del V secolo, per essere poi sostituita dallo scalpello e dal trapano.

Germania[288]. Soprattutto in quest'ultima, specialmente dal XV secolo in poi, si assiste alla diffusione della tecnica di incisione e della xilografia, per cui gli scultori lavorano a partire dai modelli costruiti da loro stessi o da altri, o sulla base di incisioni e di xilografie molto diffuse nelle botteghe del tempo[289].

Con il Rinascimento si aprì, poi, una nuova epoca: "I mutamenti che si verificarono durante quel movimento che denominiamo Rinascimento furono di natura tanto fondamentale da portare alla luce, infine, nulla di meno che un nuovo tipo di uomo"[290]. Nacque una nuova figura di artista, che si allontanava da quella dell'artigiano e si mostrava più consapevole delle proprie capacità anche dal punto di vista intellettuale: "La nuova stirpe di pittori, scultori ed architetti mirò a farsi ammettere fra le Arti liberali e ad assumere il medesimo rango dei letterati, dei poeti e degli studiosi di geometria"[291]. Solo a partire dal XVI secolo in Italia, in particolare con Michelangelo, si distinse più nettamente l'arte dall'artigianato, l'artista dall'operaio[292], che

[288] "Sembrerebbe che venissero impiegati specialisti, artigiani minori, per le parti meno importanti dei rilievi, come i capelli, le piante e gli alberi, nonché per gli elementi architettonici. Tutte queste parti sono rifinite al modo solito, mentre i corpi umani, opera dei maestri più rinomati, compaiono in diverse fasi del lavoro di punta" (*ibidem*, p. 78).

[289] "In Germania, all'epoca di Donatello e del Verrocchio, le opere di scultura venivano preparate soltanto in base a disegni, e spesso a disegni forniti da pittori, disegnatori e artisti grafici. In una certa misura può essere stato vero anche per l'Italia, esclusa Firenze, almeno durante la prima metà del XV secolo. Persino quando lo scultore realizzava lui stesso il disegno, l'uso dei modelli era, a quanto sembra, sconosciuto" (*ibidem,* pp. 105-106).

[290] *Ibidem*, p. 91. Modello del nuovo artista è Leon Battista Alberti, che fu ad un tempo scrittore, filosofo ed architetto.

[291] *Ibidem*, p. 91.

[292] Diversa la situazione in Inghilterra, durante, il Medioevo, quando si distinguevano quattro classi di lavoratori: il muratore semplice, il libero muratore, gli operatori della pietra dura, alabastro o marmo ed i maestri muratori (*ibidem*, p. 42).

ancora nel Medioevo venivano considerati in modo sostanzialmente unico ed indifferenziato.

La nuova immagine dell'artista era collegata anche al contemporaneo sviluppo delle macchine di riproduzione: grazie all'aiuto meccanico, a partire da un prototipo in marmo venivano realizzate copie pressoché identiche. Lo studio di questi macchinari spinge Wittkower ad affermare che il San Gerolamo nel deserto, nelle due versioni del rilievo di Washington ed in quella di Hall, siano di Desiderio da Settignano, che avrebbe creato un modello di terracotta o di cera poi utilizzato per produrne, attraverso il macchinario, una copia autentica: "Diventa difficile a questo punto stabilire quale delle due versioni sia di *sua mano*. L'assunto principale della mia discussione è che quando i due rilievi lasciarono la bottega, possedevano entrambi quella precisione oggi riscontrabile solo attraverso la vecchia fotografia del calco; i due proprietari erano entrambi convinti di essere stati equamente esauditi dallo scultore"[293].

Oltre allo studio sull'utilizzo dei nuovi macchinari, uno degli aspetti di ricerca maggiormente interessanti riguarda, nell'ambito della storia della scultura, la cosiddetta pluri-faccialità: se è vero che con il metodo di rilievo usato da Michelangelo l'opera d'arte aveva, per l'osservatore, una veduta principale, è anche vero che a partire dalla seconda metà del XVI secolo si sviluppò un tipo di scultura a vedute

[293] R. Wittkower, *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, cit., p. 273. Venne largamente utilizzato il metodo pantografico, "un metodo meccanico che garantisse la corrispondenza completa fra i due pezzi" (*ibidem*, p. 100). Grazie a tale metodo Wittkower riuscì a spiegare l'originalità di opere attribuite a personaggi diversi come creazioni, invece, del medesimo artista. Il metodo pantografico serviva a facilitare la fatica manuale dello scultore "poiché le mani dei suoi aiuti potevano sostituire le sue senza alcun rischio di rovinare l'opera. Col passare del tempo, questa linea di ragionamento ricomparve sempre più sovente" (*ibidem*, p. 104), cioè lo scultore lavorava più con il corpo mentre il pittore maggiormente con la mente.

multiple di uguale rilevanza[294]. Tale mutamento, inoltre, esprimeva un diverso modo di pensare da parte dell'artista: al posto del duro lavoro fisico, necessario per scolpire la materia grezza, si sostituiva ora l'idea di lavorare su bozzetti di cera e d'argilla. Il modellatore diventava il 'nuovo' scultore, mentre l'artigiano restava in qualche modo il 'vecchio' scultore[295].

A partire da Aristotele, che aveva inteso dare dignità all'arte, tra le persone colte aveva cominciato a diffondersi un certo interesse per le arti visive. Si diffusero rapidamente collezioni private sempre più cospicue, si pagarono prezzi sempre più elevati per le opere d'arte. Lo stesso Aristotele, tra l'altro, aveva sostenuto l'importanza dell'inserimento dell'arte tra le discipline scolastiche, cosa che si diffuse soprattutto quando il centro di produzione e di fruizione di cultura si trasferì dalla Grecia a Roma. Con lo stoicismo, in

[294] L'esempio più noto è rappresentato dal *Ratto delle Sabine* di Giambologna (1579-1583) in cui tre figure costituiscono un movimento a vortice e dove per creare una figura non si usa più un solo blocco di marmo.

[295] Se nel Seicento la figura più rilevante è stata quella di Bernini, nel Settecento Wittkower ricorda personaggi come Jean Baptiste Pigalle, noto per i contatti con i *philosophes* e per la statua in onore di Voltaire (nudo), Etienne-Maurice Falconet, scultore unico per capacità intellettuali, amico di Diderot e strettamente legato agli ideali illuministici. Falconet, completamente assorbito dal tema delle arti, rifiutava ogni tipo di metafisica e andava contro la tradizione. Nel 1766, grazie all'amicizia che lo legava a Diderot, venne invitato da Caterina II di Russia perché creasse il monumento di *Pietro il Grande*, uno dei massimi esempi di monumenti equestri in bronzo. Wittkower ricorda, tra i maggiori scultori del Settecento, anche Antonio Canova e Gottfried Schadow. Per quanto riguarda l'Ottocento, la scultura viene associata ai nomi di Auguste Rodin, capace di cogliere, nelle sue opere, la vita in movimento (il *Bacio*, 1886): "Rodin fu il modellatore principe della storia della scultura. Egli pensava in argilla, sentiva l'argilla, maneggiava l'argilla, come abbiamo veduto, con maestria e passioni incredibili, ma raramente lavorò la pietra. Nel suo studio si impiegava in larghissima misura il metodo del pantografo" (R. Wittkower*, La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, cit., p. 293). In riferimento al ventesimo secolo si ricordano, tra gli altri, Adolfo Wildt, Henry Moore e altri.

particolare, le opere d'arte vennero particolarmente apprezzate ed interpretate come frutto delle capacità del singolo.

Nel XVI secolo ed all'inizio del XV secolo si assistette alla nascita di corporazioni, le cosiddette 'gilde', che regolavano la vita di architetti, scultori, tagliapietre e muratori, proponendosi anche come intermediarie tra gli artisti ed i committenti. La distinzione tra arte e lavoro manuale fu, tuttavia, molto difficile da accettare; il padre di Michelangelo, per esempio, fu ostile al fatto che il figlio divenisse scultore perché a quel tempo questi era sostanzialmente considerato alla stregua di uno scalpellino: "Ancora a metà del Settecento Diderot notava che solo ai giovani d'umile origine era consentito dedicarsi all'arte… Nelle memorie dell'Ottocento ci s'imbatte spesso nella tendenza a considerare l'arte come un'occupazione poco onorevole"[296]. Solo con il Rinascimento si affermò l'immagine dell'artista come lavoratore per certi versi 'intellettuale', vale dire non più strettamente legato al lavoro manuale e libero di decidere il prezzo delle proprie opere (nel Medioevo, invece, di fatto erano i compratori a stabilirne il prezzo)[297].

Roma divenne la capitale ed il punto di riferimento per tutti coloro che intendevano fare i pittori, gli scultori o gli architetti (nel Quattrocento Brunelleschi e Donatello lasciarono Firenze per studiare a Roma, come poi fecero sempre più numerosi artisti).

Una delle caratteristiche tradizionalmente attribuite all'artista è stato il cosiddetto 'ozio creativo', per cui a tempi di grande produttività dovevano necessariamente succedere periodi di non operosità. A partire dal Cinquecento si diffuse, poi, l'immagine secondo la quale

---

[296] R.Wittkower/M.Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, cit., p. 21. In realtà, afferma Wittkower, in Italia già nel Trecento appare la figura dell'artista colto, con una buona posizione sociale e ricco di interessi, una sorta di 'uomo universale' (*ibidem*, p. 54).

[297] Nel 1550 anche la Chiesa, da sempre custode della tradizione, entra in contatto con la nuova figura dell'artista rinascimentale: papa Giulio II chiama alla sua corte Bramante, Michelangelo e Raffaello.

artista si nasce, e non si diventa, dove ad essere privilegiata era oramai la dote naturale, a discapito dell'apprendimento della tecnica. Altro aspetto che sembrò a lungo caratterizzare la figura dell'artista fu l'isolamento finalizzato alla creazione dell'opera[298]. La spiegazione che offre Wittkower a proposito della natura particolare e bizzarra di alcuni artisti rinascimentali è legata, inoltre, alla situazione sociale, politica e religiosa del tempo: "Gli artisti fiorentini fra il 1470 e il 1530, all'incirca, ebbero a lottare con difficoltà a cui gli intellettuali loro pari, dotti, filosofi e scrittori, erano meglio preparati. Per la prima volta dall'antichità anche gli artisti si trovarono alle prese con problemi che gli altri spiriti creativi avevano sempre conosciuto. Alcuni di questi artisti cercarono rifugio dai loro concittadini in varie forme di alienazione; e ciò a sua volta favorì l'idea che gli artisti fossero per natura degli esseri particolari e bizzarri"[299]. Tra le condotte stravaganti degli artisti si annoverano, inoltre, l'ossessione per la pulizia e l'amore per l'alchimia e per le scienze occulte. L'ideale, tipico del Seicento, dell'artista nobile, gentiluomo e colto si afferma con la figura di Rubens, ottimo pittore e politico, insieme di genio, follia e malinconia.

Wittkower si occupa dell'arte barocca in modo particolare nel volume intitolato *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*[300], dove scheda una serie incredibile di pitture, sculture ed architetture. Studia il periodo in maniera approfondita, dedicando specifica attenzione alla scultura (fino ad allora tenuta in secondo piano, a vantaggio della pittura) e, soprattutto, all'opera di Bernini, con un scopo ben preciso: "Invece di dire poco su molte cose, ho tentato di dire parecchio su alcune cose, e

[298] Michelangelo non permetteva a nessuno, neppure al papa, di stargli vicino mentre lavorava. Artisti come Piero di Cosimo, il Pontormo e molti altri si comportavano più o meno allo stesso modo.

[299] R.Wittkower/M.Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, cit., 91.

[300] R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1993 (titolo originale: *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd, 1958).

così mi sono occupato solo della storia della pittura, scultura e architettura"[301]. Buona parte degli artisti fra il 1550 e il 1590 praticarono "uno stile formalistico, anticlassico e antinaturalistico, uno stile di forme stereotipate, per il quale gli italiani coniarono la parola 'maniera' e che ora chiamiamo 'manierismo'"[302].

Wittkower fornisce anche una sorta di 'geografia artistica', mettendo in evidenza le maggiori influenze a vario titolo esercitate ed i più importanti scultori, architetti e pittori d'Italia. Oltre ad analizzare le principali tendenze del settentrione (Venezia, Firenze, Torino, Treviso etc.) e del meridione (Napoli e la Sicilia, in modo particolare), egli sostiene l'indubbia superiorità di Roma come capitale mondiale in materia d'arte. A Roma, nei primi decenni del XVII secolo, i mecenati si occuparono soprattutto di tre grandi lavori: San Pietro, la Cappella paolina a Santa Maria Maggiore ed il Palazzo del Quirinale. Tutta la vita artistica di Roma fu, a partire dal papa Sisto V, in qualche modo legata all'ambito ecclesiastico. Se fino alla metà XVI secolo erano state costruite ancora poche chiese, con la nuova ondata di devozione popolare e con la nascita di nuove congregazioni ne furono edificate numerose, che richiesero anche grandi lavori di pittura, dal momento che fu necessario ideare una rinnovata iconografia per coprire con grandi affreschi enormi superfici murarie: "Santi quali san Carlo Borromeo, sant'Ignazio, san Francesco Saverio e santa Teresa, dovevano essere glorificati: la loro vita, i loro miracoli, la loro missione terrena e spirituale, doveva essere solennizzata. Inoltre, di fronte alla sfida della religione protestante, i dogmi della Chiesa cattolica dovevano essere riaffermati in dipinti che rafforzassero la fede del credente e facessero presa sulla sua emotività"[303]. Roma fu,

[301] R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750,* cit., p. XXXVII.

[302] *Ibidem*, p. 6.

[303] *Ibidem*, p. 23. Per l'iconografia si vedano E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009, R. van Straten, *Introduzione all'iconografia*, cit., e S. Viani, *Iconologia. Caratteri e limiti*, in *Critica d'arte*, 1974, pp. 53-80.

dunque, la sede principale della pittura italiana del Seicento (vi operarono, tra gli altri, Caravaggio[304] e Carracci[305]), mentre Firenze, Milano, Genova, Venezia e Siena ebbero una posizione certamente più marginale[306].

A Gianlorenzo Bernini (1598-1630), genio del Barocco, Wittkower dedica grande attenzione. Figlio di uno scultore di talento, egli si trasferì da Napoli a Roma, nel 1605, restandovi quasi ininterrottamente, se si eccettua il periodo (1665) in cui venne chiamato a Parigi da Luigi XIV. Bernini fu considerato da tutti gli artisti un genio poliedrico, nello stesso tempo poeta, pittore ed architetto[307]. Si fece conoscere ed apprezzare anche dal papa e dal cardinale Borghese, iniziando a lavorare con il padre a Santa Maria Maggiore. Fu al servizio del cardinale fino al 1624 (lavorando alle

[304] Grande importanza è attribuita a Caravaggio ed alla sua pratica artistica, capace di creare immagini religiose attraverso la luce, che non serviva a rendere l'atmosfera o gli spazi ma era assai carica di simbolismo, quindi capace di svelare e di nascondere figure ed oggetti: "Escludendo una fonte divina, Caravaggio santificò la luce e le diede un contenuto simbolico. Si può risalire allo studio dell'uso simbolico della luce nella Vocazione di san Matteo, dove il Cristo sta nella semioscurità, mentre la parete a lui sovrastante brilla di luce e un raggio di questa cade su coloro che, ancora sotto la vasta ombra di oscurità, stanno per essere convertiti" (R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750,* cit., p. 39).

[305] L'altra figura principale del XVII secolo, a Roma, fu Annibale Carracci, grazie al quale ritornarono nella pittura gli antichi valori: i suoi affreschi monumentali sono rimasti un punto fermo nella storia d'arte (basta ricordare quelli della Galleria Farnese).

[306] A differenza della storia dell'architettura, che nell'Italia settentrionale, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, si caratterizza per la presenza di importanti artisti come Palladio, Scamozzi, Cambiaso. La storia del barocco in Lombardia è segnata per lo più da celebri tagliapietre (l'intera scultura milanese del XVII e XVIII secolo si può dire che fu legata alla costruzione del Duomo).

[307] Bernini, come Michelangelo, "considerava la scultura la sua vocazione e fu, allo stesso tempo, architetto pittore e poeta; come Michelangelo era un artigiano nato e il marmo fu il suo vero elemento; come Michelangelo era capace di una concentrazione e una sincerità quasi sovrumane nell'adempiere un dato compito" (*ibidem*, p. 127).

statue di Villa Borghese), ma fu con papa Urbano VIII che egli acquistò un posto di primo piano. Infatti, a partire dal 1629, dopo la morte di Carlo Maderno (1556-1629), fu nominato 'architetto di San Pietro': "Le opere più vaste- tombe, statue, cappelle, chiese, fontane, monumenti e Piazza San Pietro- sono tutte comprese nei tre pontificati di Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII"[308].

Un aspetto della scultura di Bernini che Wittkower ama sottolineare è la prospettiva dalla quale l'osservatore può ammirare le statue, visto che ogni busto viene poggiato su un muro perché l'osservatore possa coglierne l'aspetto determinante, in qualche modo entrando a far parte dello spazio: "Pare dunque che le statue del Bernini siano concepite in profondità e che la sensazione della loro organizzazione spaziale debba e possa realizzarsi sempre, ma che esse sono, ciononostante composte come immagini per un unico punto di vista principale… le statue del Bernini respirano, per così dire, la stessa aria dell'osservatore, sono così reali che condividono con lui lo spazio senza interruzione e pure rimangono opere d'arte pittoriche di un senso specifico e limitato; perché sebbene stimolino la spettatore a circolare, esse richiedono il punto di vista esatto non solo per rivelare le loro qualità di assorbire o penetrare lo spazio, ma anche per afferrare in pieno significato dell'azione o del tema raffigurati"[309].

Altro importante aspetto berniniano è l'utilizzo della luce così come veniva fatto per lo più nella tradizione pittorica. La luce celeste orientata su un determinato personaggio evocava la scelta per questi in virtù della grazia divina; era, in altri termini, una luce che santificava gli oggetti e i personaggi, una luce guidata, momentanea, transitoria

[308] *Ibidem*, p. 128. Il periodo più produttivo di Bernini fu quello compreso tra il 1640 ed il 1655, quando definì i progetti della tomba di Urbano VII, della Fontana dei Quattro Fiumi, a Piazza Navona (1648-1651), della Verità Svelata, alla Galleria Borghese (1646-1652), del busto di Francesco d'Este, alla Galleria Estense, a Modena (1650-1651).

[309] *Ibidem*, p. 133.

attraverso cui Bernini intendeva in una qualche misura spiegare l'elemento soprannaturale[310].

Bernini è stato, secondo Wittkower, non solo lo scultore più importante del Seicento, ma anche il più versatile rispetto ai canoni ereditati dalle generazioni precedenti. Innanzitutto, egli non restò legato alla figura del blocco di marmo unico, ma usò anche più blocchi per una sola figura; inoltre, in numerose sue opere si può avvertire un *continuum* spaziale e, contemporaneamente, un distacco fisico grazie all'uso della luce direzionata, che contribuisce a rendere un effetto quasi di 'irrealtà': "Impiegare luce direzionata, la cui fonte sia celata allo spettatore, è stata una delle grandi invenzioni di Bernini. In contrasto con la luce serena e diffusa impiegata dagli artisti del Rinascimento, la luce direzionata appare transitoria, precaria… Con la luce direzionata, Bernini aveva trovato la strada per realizzare l'esperienza fedele ed intensificata del soprannaturale"[311]. Lo studio del Bernini giunse al culmine nella metà degli anni Quaranta del Seicento, quando lavorava ai pilastri e alle cappelle di San Pietro, insieme ad una quarantina tra muratori e scultori, tutti suoi affiliati. La supremazia incontrastata di Roma è testimoniata anche nel fatto che

[310] La cappella Cornaro venne concepita come un dipinto in cui la famiglia sembra essere reale quanto l'osservatore: "Essi appartengono al nostro spazio e al nostro mondo. L'avvenimento soprannaturale della visione di Santa Teresa è elevato in una sfera sua propria, tenuta lontana da quella dell'osservatore soprattutto in virtù del baldacchino (che la isola) e della luce celeste. Infine molto meno tangibile è l'incommensurabile infinito luminoso empireo. L'osservatore è attratto in questa rete di rapporti e diventa un testimonio della misteriosa gerarchia che sale dall'uomo al santo e a Dio Padre" (*ibidem*, p. 136).

[311] R. Wittkower*, La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento,* cit., pp. 210-211. Si ricorda la Cattedrale di San Pietro (1656-1666), l'opera di maggior impatto simbolico: "È chiaro che quest'altare, il più importante della Chiesa cattolica, asserisce il primato del Papato, l'apoteosi, visivamente senza uguali, della Chiesa Trionfante"[311] (*ibidem,* p. 214). Inoltre, non va dimenticato l'uso di figure di bronzo e di marmo utilizzate non solo dal punto di vista cromatico (laddove la policromia assume anche un valore soprannaturale), ma anche come gioco di significati più o meno importanti.

figure e busti venivano mandati da Bernini anche in altre città: Siena, Mantova, Spoleto e così via.

Con Bernini vita e arte in qualche modo coesistono, poesia, pittura e scultura si fondono e lo spettatore si sente in prima persona partecipe dell'opera e del suo contesto. Egli fu il maggiore 'creatore di stili iconografici' del barocco: la tomba diventò un nuovo tipo di monumento in cui mettere in risalto il contrasto tra la precarietà della vita e la fede[312]. Inoltre, va ricordato anche il suo contributo alla ritrattistica, specie relativamente alla tecnica del mezzo busto: noto, per esempio, quello di Costanza Buonarelli (1635), unico ritratto privato dell'artista dove il contatto con la donna sembra in una certa misura reale. E, ancora, va menzionato il suo contributo alla storia della fontana barocca, nell'ambito della quale, in linea con la tradizione fiorentina, egli intendeva mettere l'osservatore dinanzi ad una visione della totalità come prodotto naturale[313]: "In genere, la

[312] Il tipo più diffuso di tomba barocca raffigurava il defunto in atteggiamento devoto e rivolto verso l'altare. Un esempio è la tomba del medico Gabriele Fonseca, del Bernini: "La connessione attraverso lo spazio fra figure e altare come si sviluppò durante il barocco romano, lega insieme arte e vita e cancella il confine più forte di tutti, quello che separa la vita dalla morte. In nessun altro posto si può scorgere così chiaramente la situazione paradossale dell'età barocca: è il morto che invita il vivo a unirsi alle sue preghiere, e mentre il morto sembra vivo e i vivi sono spiritualmente preparati ad accettare l'eliminazione della linea di confine fra la finzione e la realtà, essi rimangono però sempre consci che ritratti commemorativi li salutano dalle pareti" (R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750,* cit., p. 269). Dal 1630 in poi il defunto venne rappresentato rivolto all'altare e in adorazione; tale tema resistette fino al XVIII secolo. Nel Seicento comparve, inoltre, un nuovo tipo di tomba, introdotto da Bernini, costituito da uno scheletro con le ali e da un medaglione: "Con il ritratto in rilievo verso il quale guida l'attenzione del visitatore mediante un gesto indicatore. La tomba, perciò, contiene due differenti gradi di realtà, quella del 'vero' scheletro e quella dell''immagine' del defunto" (*ibidem*, p. 388).

[313] Nella fontana del Tritone, a Piazza Barberini, la conchiglia, il dio marino e il pesce formano un tutto organico, così che si viene completamente catturati dall'atmosfera complessiva. Inoltre, lì anche il modo di trattare l'acqua appare per certi versi rivoluzionario: "Perché egli sostituì i tradizionali getti d'acqua con un

chiesa rinascimentale era stata concepita come un santuario monumentale dove l'uomo, separato dalla vita quotidiana, poteva comunicare con Dio. Nelle chiese del Bernini, invece, l'architettura è, né più né meno, della scena ove si svolge un miracolo emozionante rivelato ai credenti dalla decorazione scultorea"[314]. La sua maggiore opera fu, senza dubbio, la piazza San Pietro che, con la sua forma ovale, è come una madre che, attraverso i colonnati, abbraccia i fedeli ed anche gli agnostici, con l'esplicito obiettivo di contenere il maggior numero di persone.

Wittkower ricorda anche l'architetto romano Francesco Borromini (1599-1667), che lavorò come assistente di Bernini per la costruzione di San Pietro e di Palazzo Barberini[315], e Pietro da Cortona[316] (1596-1669), la cui fama è sorta in tempi più recenti. Celebre opera di quest'ultimo è l'affresco sul soffitto del salone di Palazzo Barberini (1633-1639), dove egli seppe creare una struttura architettonica 'illusionistica', seguendo la pittura a quadratura, e dove il soffitto è suddiviso in cinque aree, ognuna delle quali rappresenta una scena ben determinata[317]. Inoltre, egli è ricordato anche per gli affreschi di Palazzo Pitti, a Firenze, dove le stanze, riccamente decorate, sono indicate con i nomi dei pianeti, Giove, Marte, Saturno, Venere e Apollo: "S'incontra l'intero repertorio: figure e cariatidi, stucchi bianchi su sfondo dorato e stucchi d'oro su sfondo bianco; ghirlande,

---

esuberante e potente imbrigliamento degli elementi. Fu il continuo movimento dell'acqua scrosciante e mormorante che aiutò il Bernini a soddisfare il sogno da lui a lungo accarezzato: di creare il vero movimento e la vita pulsante" (*ibidem*, p. 140).

[314] *Ibidem*, p. 152.

[315] Tra le sue opere: San Carlo alle Quattro fontane, (1638-1641), Sant'Ivo alla Sapienza, a Roma (1642-1650), Sant'Agnese in Piazza Navona, a Roma, l'Oratorio di San Filippo Neri (iniziato nel 1637).

[316] Tra le sue opere: Santi Marina e Luca, a Roma (1635-50), Santa Maria della Pace, a Roma (1656-1657), il soffitto di Palazzo Barberini (1633-1639).

[317] "L'illusione è duplice: lo stesso cielo unisce le varie scene dietro alla struttura di stucco dipinto, mentre, d'altra parte, figure e nuvole sovrapposte ad essa sembrano librarsi nella volta proprio sopra lo spettatore" (*ibidem*, p. 209).

trofei, cornucopie, conchiglie e arazzi; duplicazione, triplicazione e sovrapposizioni di elementi architettonici e decorativi; cartigli con bordi allargati incongruamente legati con teste di leoni e con palmette, cornucopie e conchiglie rovesciate, un'unione, un intreccio, un'associazione di motivi apparentemente illogica. Impareggiabile è l'agglomerato di forme plastiche e la loro energia in ebollizione"[318].

Oltre ai tre più importanti maestri, vale a dire Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, a Roma operò anche il grande architetto Carlo Rinaldi (1611-1691), che vi creò numerose opere importanti, tra le quali Santa Maria di Monte Santo e Santa Maria de' Miracoli, costruite simmetricamente, con due grandi cupole, in Piazza del Popolo (la piazza che doveva accogliere il visitatore che entrava a Roma e portarlo, attraverso le tre strade che da lì si diramano, verso il centro della città), la facciata di Sant'Andrea della Valle e Santa Maria in Campitelli.

La produzione architettonica fuori Roma a metà del Seicento fu, di contro, alquanto modesta: Wittkower ricorda solamente Baldassare Longhena (1598-1682), a Venezia, Gherardo Silvani (1579-1675), a Firenze, e Cosimo Fanzago (1591-1678), a Napoli: "Mentre il prevalente classicismo interitaliano del primo quarto del XVII secolo ebbe uno stile impersonale, le tendenze architettoniche dei successivi cinquant'anni sono tante quanti sono i nomi dei grandi architetti. Si ammetterà che, nonostante le numerose correnti che si intersecano, le costruzioni del Rainaldi, del Longhena, del Silvani e del Fanzago, hanno tanto o tanto poco in comune quanto quelle del Bernini e del Borromini. Ciononostante il termine generico 'barocco' mantiene il suo valore, se non altro per circoscrivere l'era dei grandi creatori individualisti"[319].

[318] *Ibidem*, p. 210.

[319] *Ibidem*, p. 253. A partire dalla fondazione dell'Accademia francese, nel 1666, numerosi scultori francesi giunsero a Roma e spesso vi si fermarono a lungo, determinando sempre più la loro influenza. Il rapporto tra Roma e Parigi si rafforzò

Si può dire, in definitiva, che Wittkower, nei suoi scritti, "è stato prosecutore dell'analisi storica, interdisciplinare e contestuale delle immagini e ha approfondito lo studio del Rinascimento italiano soprattutto dal punto di vista architettonico, avvalendosi contemporaneamente dell'analisi formale e della contestualizzazione storico-culturale, evidenziando il valore simbolico degli elementi decorativi e riconducendo le scelte stilistiche a precise concezioni filosofiche"[320].

quando l'artista Domenico Guidi venne nominato, con il compito di controllare anche il lavoro degli studenti a Roma, rettore dell'Accademia di Parigi.

[320] M. Grazioli, *Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg*, in *Engramma*, cit.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Rudolf Wittkower è stato uno dei più influenti studiosi contemporanei di storia dell'arte e uno dei maggiori insegnanti della materia. Chiunque lo abbia conosciuto, da studioso, da collega o da studente, ricorda il forte entusiasmo che trasmetteva a chi entrasse in contatto con lui[321].

Di origine tedesca, dopo essersi formato a Berlino e a Monaco, sin dalla tesi di laurea[322] si occupò dell'Italia, alla quale resterà legato per tutta la vita[323].

Trasferitosi Roma per lavorare, presso la Biblioteca Hertziana, alla bibliografia di Michelangelo, conobbe, nel 1927, Aby Warburg ed a partire dal 1934 entrò a far parte dell'Istituto Warburg, dopo che quest'ultimo era stato trasferito da Amburgo a Londra, iniziando una lunga odissea prima di trovare sede definitiva a Bloomsbury.

In questi anni Rudolf Wittkower è stato un punto di riferimento per l'Istituto, non soltanto come docente, ma anche per essere stato, dal 1937 al 1956, direttore del *Journal*, nel quale pubblicò alcuni saggi che saranno alla base di suoi importanti lavori successivi. Due di questi sono certamente l'articolo su Palladio e quello su Leon Battista Alberti, che confluiranno nell'opera che forse lo reso maggiormente noto, vale a dire i *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, dove Wittkower, attraverso l'opera di questi due grandi artisti, chiarisce i principi architettonici fondamentali affermatisi nel Rinascimento.

I due aspetti fondamentali dell'architettura rinascimentale sono costituiti certamente dall'architettura sacra (tra l'altro le chiese non

[321] A. Blunt, *A Great Art Historian*, in *The New York Review of Books,* 1975.

[322] La tesi fu su Domenico Morone e la pittura veronese nel Quattrocento.

[323] Egli venne anche nominato, nel 1971, anno della morte, socio straniero dell'Accademia delle Scienze di Torino. Per i contatti tra Wittkower e l'Italia si vedano anche le lettere qui riportate in appendice.

vengono più costruite, allora, con la pianta a croce latina, ma a pianta centrale) e dalla ricerca della proporzione degli edifici. Muovendo dal simbolismo della chiesa a pianta centrale, sostanzialmente basato sulle figure del cerchio e del quadrato, viene mostrato il nesso fondamentale tra simbolismo e geometria. Da questo punto di vista, Wittkower sottolinea l'importanza della matematica per l'architettura e porta avanti l'idea secondo la quale quest'ultima è vera scienza; così come sostiene che ogni singola parte interna ed esterna dell'edificio si debba integrare in un unico sistema di rapporti matematici. Studiando l'architettura attraverso un'attenta analisi del contesto culturale di riferimento, per Wittkower le teorie diventano fondamentali per cogliere la genesi e la destinazione degli edifici, muovendo dall'idea che teoria e prassi debbano procedere parallelamente.

La stretta relazione tra l'arte e gli altri ambiti culturali, il nuovo metodo iconologico, capace di guardare ai significati storico-culturali delle immagini andando oltre il semplice aspetto iconografico, la rivalutazione degli oggetti della vita quotidiana, delle fonti letterarie, delle fotografie per la ricostruzione delle diverse civiltà che si sono succedute per millenni costituiscono la straordinaria eredità warburghiana che Wittkower seppe utilizzare riferendola anche al campo dell'architettura.

Della cerchia di studiosi del Warburg Institut Wittkower riprese anche l'interesse per la sopravvivenza dei simboli nel passaggio da una epoca all'altra, così come quello per la trasmigrazione e la penetrazione delle immagini tra Oriente ed Occidente. Già lo studioso alsaziano Jean Seznec, anch'egli rappresentante dell'Istituto Warburg a Londra, aveva sottolineato come fosse errato parlare di morte degli dei nel Medioevo e di una loro rinascita nel Quattrocento, in Italia: anche se la loro forma classica era di fatto scomparsa, tuttavia i contenuti delle immagini erano rimasti, sebbene spesso travestiti e deformati. Il paganesimo era sopravvissuto, dunque, anche nella cultura medievale, per lo meno nella memoria e nell'immaginazione degli uomini.

Wittkower sottolinea l'effettiva esistenza di medesimi simboli e di immagini similari in culture e in territori profondamente diversi, e da ciò viene spinto ad interrogarsi sulla genealogia delle immagini, sull'origine storica dei simboli e sulle principali figure simboliche che caratterizzano aree geografiche e culturali così diverse.

Questo interesse è attivo già dagli anni Trenta, quando oltre a scrivere su Michelangelo (in particolare sulla Biblioteca laurenziana e sulla Cupola di San Pietro) e su Bernini (che rappresenta per lui l'intera epoca barocca), Wittkower si occupa di tutta una serie di studi sulla trasmigrazione dei simboli tra Est ed Ovest e sulla sopravvivenza delle immagini in epoche differenti. Tra questi studi è presente lo scritto *L'aquila e il serpente*, che, come peraltro consigliava lo stesso storico dell'arte berlinese, andrebbe letto in parallelo con il *Rituale del serpente* di Warburg. Infatti, per entrambi il simbolo assume una natura prettamente funzionale al contesto nel quale è inserito, sempre presupponendo l'originaria lotta tra male e bene, tra luce e tenebre, tra le forze della razionalità e quelle dell'irrazionalità. Già gli uomini delle tribù indiane, aveva notato Warburg, travestendosi da animali, avevano cercato di assoggettare la natura attraverso la magia, cioè fissandone le forze misteriose attraverso una serie di simboli che potevano poi aiutarli a comprenderla.

L'interesse per le arti orientali, che in Wittkower, come ricorda la moglie Margot, era iniziato dopo che egli aveva seguito un seminario dell'orientalista ed archeologo Ernst Herzfeld[324], si rafforzò grazie agli incontri, a Firenze e ad Amburgo, con Warburg, prendendo poi forma definitiva in una serie di saggi pubblicati in *Allegoria e migrazione dei simboli*, in cui egli si occupa, tra l'altro, del problema degli scambi culturali tra Oriente e Occidente, della figura di Marco Polo, del ruolo dei geroglifici nel Rinascimento, così come della presunta esistenza di razze favolose e della storia dei mostri orientali, tutte tematiche poi ampiamente riprese nel ciclo di lezioni tenuto, nel

[324] Si veda M. Wittkower, *Prefazione* a R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. LI.

1969, presso il Dipartimento di Storia dell'arte e archeologia della Columbia University.

Nelle *Lectures* Wittkower, oltre a riprendere alcuni argomenti già in parte analizzati in precedenza, si occupa in maniera approfondita del rapporto tra l'Europa e l'Egitto, sottolineando il rilevante ruolo dell'influenza egiziana, ancora troppo trascurata, sull'arte europea. Tale influenza ebbe inizio quando l'Egitto entrò a far parte dell'Impero romano e cominciarono ad essere importate da lì sfingi, obelischi e persino schemi di costruzione delle piramidi.

Illustrando i punti di maggiore contatto tra l'Egitto e l'Europa, Wittkower si sofferma soprattutto sui secoli XV e XVI, quando si ebbe una forte rinascita della tradizione egiziana e la piramide (prima) e la sfinge (immediatamente dopo) cominciarono ad essere sempre più presenti nell'arte rinascimentale, specie nei monumenti funerari. Ma la passione vera e propria per l'Egitto dilagò con l'utilizzo funzionale degli obelischi, che tuttavia ora avevano una semplice funzione decorativa. Wittkower ricostruisce la storia degli obelischi romani, da quelli più noti a quelli meno noti, a volte quasi dimenticati. Individua, sostanzialmente, tre fasi di riscoperta degli obelischi: una prima legata a Sisto V ed alla sua idea urbanistica, una seconda ispirata da Bernini e una terza nella quale l'obelisco viene largamente utilizzato come elemento architettonico di puro abbellimento all'interno di case e di ville, soprattutto nel Nord Italia.

Come ebbe modo di ricordare nel corso delle sue lezioni americane, il fascino per l'Egitto era intimamente legato con il rinnovato interesse, nel Rinascimento, per i geroglifici. Gli umanisti iniziarono a studiarli tentando di rivelare un codice segreto che li avrebbe portati alla conoscenza dei misteri dell'antichità. Inoltre, l'uso dei geroglifici venne utilizzato come elemento commemorativo: un esempio erano le medaglie rinascimentali, che custodivano messaggi che sarebbero dovuti rimanere oscuri alla maggior parte degli uomini.

Oltre l'Egitto, anche la Cina ha storicamente avuto numerosi contatti con l'Europa, e non soltanto per via della sua immagine di terra

popolata da razze favolose, con i suoi dragoni e le sue figure mostruose, ma anche per quella di luogo di saggezza politica, religiosa e sociale. Come aveva già ricordato nel saggio su *Palladio e il palladianesimo*, peraltro ricordando l'influenza di Palladio sulla cultura anglosassone, Wittkower, in una delle lezioni americane, sostiene la forte influenza della sinomania sull'arte europea. Ma ciò che è interessante notare è come, secondo Wittkower, lo sviluppo artistico europeo, sebbene presenti tratti di chiara ispirazione cinese, non sia scandito dalla semplice imitazione dei modelli orientali: più che di una acritica assimilazione di materiali cinesi, si deve parlare, a questo riguardo, di una convergenza dei diversi sentimenti artistici e stilistici.

Dai numerosi saggi dedicati alla trasmigrazione dei simboli ed ai rapporti tra Est e Ovest emerge chiaramente, in Wittkower, l'influenza della tradizione warburghiana e di quel complesso mondo culturale che essa ha rappresentato. Del resto, anche da alcune lettere riportate in appendice si evince come egli fosse uno studioso attento e partecipe all'interno del Warburg Institut. Uno storico dell'arte, se così si può dire, che eredita in pieno e sviluppa con tratti di sicura originalità, in definitiva, l'idea dell'irriducibile complessità del mondo storico-umano e delle conseguenti, ineludibili interconnessioni tra le diverse forme espressive attraverso cui esso si esprime.

Appendice I

L'archivio dell'Istituto Warburg a Londra conserva sotto il nome di Rudolf Wittkower circa un centinaio di lettere, cartoline, telegrammi e inviti relativi al periodo che va dal 1933 al 1952 (ma probabilmente anche oltre); si tratta di documenti scritti da Rudolf Wittkower o a lui indirizzati o in qualche modo collegati.

Da questi documenti inediti è possibile evidenziare i principali contatti dello storico dell'arte, per esempio quelli con Fritz Saxl, Gertrud Bing e l'editore Meier. Inoltre, sono sicuramente significative le lettere scritte in occasione del suo arrivo a Londra, nel 1939, e finalizzate alla visita della biblioteca legata al *British Museum*, o quelle, che vanno dal 15 giugno del 1944 e seguono negli anni a seguire (26 dicembre 1947, 6 gennaio 1948, 8 gennaio 1948, 13 gennaio 1948, 27 gennaio 1948), che testimoniano i rapporti con Derek Stephenson, dell'*University Architectural Society* di Liverpool, e finalizzati anche al progetto di insegnamento di Storia dell'architettura[325].

Numerose sono le lettere di referenze scritte dal Direttore dell'Istituto in favore di Wittkower, una di queste è quella del 27 maggio 1948 nella quale Wittkower viene presentato come membro della *University of London in the Classical Tradition in The History of Art and Curator of the Photographic Collection of the Warburg Institute*. Vi sono, poi, altre lettere di referenze per visite in Italia e in particolare presso i musei di Vicenza, Venezia, Bologna, Milano e Torino, alcune delle quali riferiscono dell'intenzione di proseguire gli studi su Carracci (il 4 settembre 1952 Wittkower scrive al Direttore, il

[325] I contatti con questa Università sono attivi fino al 1952, quando Wittkower risponde alla richiesta di Peter Gaskin di recarsi a Liverpool.

Dr. Walden, del *Museum and Art Gallery New Walk Lanchester* al fine di poter tenere una lezione su Carracci).

Tra le carte sono presenti anche documenti relativi alle spese per i viaggi in Italia (25 maggio 1948) e un telegramma del Senato dell'Università di Londra, datato 29 gennaio 1948, con il quale viene comunicato a Wittkower la nomina a *Teachers of the University. History of Art*.

Di seguito riporto:

- La lettera scritta dal Direttore del "Warburg Institute" a "The Division Controller, Ministery of Labour and National Service", del 10 luglio 1941.
- La lettera dal "The War Office" a Wittkower, del 13 agosto 1941.
- La lettera scritta dal Direttore del "Warburg Institute" a "The Division Controller, Ministery of Labour and National Service," del 7 settembre del 1941.
- La lettera scritta dal Direttore del "Warburg Institute" a "The Principal, University of London, at Richmond College", del 19 settembre 1941.
- La lettera scritta dal Direttore del "Warburg Institute" *At whom it may concern*, del giugno 1942.
- La lettera scritta dal Direttore del "Warburg Institute" a "The Manager, Ministery of Labour and National Service Office", del 3 gennaio 1944.
- Un *Curriculum Vitae* scritto dallo stesso Rudolf Wittkower, del 6 aprile 1946.
- La lettera inviata dal "Municipio di Vicenza, Comitato promotore per le onoranze ad Andrea Palladio", del 19 ottobre 1948.
- La risposta di Wittkower all'invito ricevuto dal "Comitato promotore per le onoranze ad Andrea Palladio" (senza data).

Inoltre, riporto tre lettere tra Wittkower e Forlati (del Fondo Forlati di Venezia), e precisamente:

- La lettera del Commendatore F. Forlati a Wittkower, del 5 luglio 1949.
- La lettera del Commendatore F. Forlati a Wittkower, del 20 ottobre 1949.
- La lettera di Wittkower al Professor F. Forlati, dell'11 giugno 1952.

Il Soprintendente di Venezia Ferdinando Forlati aveva accompagnato Wittkower durante le visite alle città italiane, nel 1948, quando aveva avuto modo di studiarne le condizioni in seguito ai bombardamenti bellici.

Il viaggio nel Nord Italia effettuato da Wittkower è ben raccontato dallo storico dell'arte anche in una lettera del 1949 al direttore del *Burlington Magazine*, una delle riviste che si preoccupava di pubblicizzare l'opera di ricostruzione dei monumenti distrutti durante la guerra. Wittkower, nello specifico, si sofferma sul Palazzo dei Trecento, a Treviso, fortemente danneggiato dai bombardamenti alleati e non adeguatamente segnalato. Il palazzo medievale, collocato al centro di Treviso, era stato bombardato il 7 aprile 1944: "Alcune misure sono state prese immediatamente: ogni frammento, anche il più minuto, è stato pazientemente e scupolosamente raccolto e suddiviso in diversi mucchi. Questi ultimi sono stati raggruppati sistematicamente in base al materiale (legno, pietra, terracotta, ecc.) e in base alla loro natura architettonica: decorazioni frammenti di colonna, e così via"[326]. Wittkower restò fortemente colpito dall'entusiasmo e dalla devozione che la

[326] R. Wittkower, *Restoration of Italian Monuments* in *The Burlington Magazine*, 1949, 91, 554, pp. 140-142 (traduzione italiana: *Restauro di monumenti italiani*, in *Engramma*, 2014, 11, p. 2).

popolazione italiana mostrava nell'appoggiare "la politica di dare priorità al restauro del patrimonio monumentale nazionale"[327].

[327] *Ibidem*, p. 3.

10th July,1941

The Divisional Controller,
Ministry of Labour and National Service,
59, Queen's Gardens,
Bayswater, W. 2.

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

Sir,

Schedule of Reserved Occupations and Protected Work (Revision 10th April, 1941) - page 87.

I beg to apply for the reservation of Mr. Rudolf Wittkower (born on 22nd June,1901), a member of the administrative and executive staff of the Warburg Institute, which since 1936 has been affiliated to the University of London. The Warburg Institute is housed in the Imperial Institute Buildings, the former rooms of the University Library having been allotted to it by a resolution of the Senate on 16th December,1936. Mr. Wittkower has been appointed to the Examining Board of the Courtauld Institute of Art (London University); he is editor of the joint publication of the two Institutes, and he teaches at the Courtauld Institute.

Since 1939 Mr. Wittkower has been an assistant director of the Warburg Institute, and he is Keeper of the Photographic Department of the Institute which works in collaboration with the National Buildings Record.

I am, Sir,
Your obedient Servant,

Director.

Telephone :

Any further communication on this subject should be addressed to :—
The Under-Secretary of State,
The War Office
(as opposite),
and the following number quoted.

THE WAR OFFICE,

Pembroke College,

Oxford.

M.I.1.(x)/GM/A.

13th August, 1941.

Sir,

I am directed to refer to the questionnaire recently completed by you and am to state that an officer of this Directorate can interview you at The War Office, Room 505, Hotel Victoria, Northumberland Avenue, W.C.2. on Friday, 29th August, at 1130 hours. If this is not suitable will you please write and suggest a more convenient time on Friday of any week subsequent to this date.

It is regretted there is no authority for the payment of expenses in connection with interviews.

I am,
Sir,
Your obedient servant,

G.P.D. Mantle

Major General
Director of Military Intelligence

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

Rudolf Wittkower, Esq.,
The Lea,
Denham, Bucks.

THE WARBURG INSTITUTE

IMPERIAL INSTITUTE BUILDINGS
SOUTH KENSINGTON
LONDON S.W.7

TELEPHONE: KENSINGTON 9077

7-9-1941.

The Divisional Controller,
Ministry of Labour and National Service,
59, Queen's Gardens,
Bayswater, W.2.

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

Sir,

Schedule of Reserved Occupations and Protected Work (Revision 10th April, 1941) - page 87.

Referring to my letter dated 10th July, 1941, in which I applied for the reservation of Dr. Rudolf Wittkower (born on 2nd June, 1901), I beg to point out that up to now I did not receive any answer in this matter. Mr. Wittkower's reservation was applied for on the grounds a) of this Institute's affiliation to the University of London; b) Mr. Wittkower's activities as a teacher and examiner at the Courtauld Institute of Art, University of London; and c) his being a member of the administrative staff of this Institute.

I shall be grateful if consideration were given to this matter which is of considerable importance with regard to the public activities of this Institute.

I am, Sir,
Your obedient Servant,

Director.

19th September, 1941

Dear Principal,

I should be very glad to know whether you have already received a reply to our joint letter to the Ministry of Labour and National Service, regarding the reservation of my collaborator, Dr. R. Wittkower, under the Schedule of Reserved Occupations and Protected Work. If no reply has yet reached you, would you advise me to make fresh enquiries?

Yours very sincerely,

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

The Principal,
University of London,
at Richmond College,
Richmond, Surrey.

As from
The Lea,
Denham,
Bucks.

TO WHOM IT MAY CONCERN

The Warburg Institute was evacuated to The Lea, Denham, last year to safeguard its valuable research materials, photographic collections, and library catalogues. Its business is now chiefly carried on from here, and the staff of fifteen has also found accommodation at The Lea.

The extensive grounds of the estate were newly taken into cultivation when the Institute moved in, and now yields enough to supply our communal household almost entirely with vegetables. We also keep poultry.

Mrs. Wittkower, whose husband is the Head of the Photographic Collection and Editor of Publications, works in the garden. All the manual work necessary to keep the grounds and vegetable fields in good condition is carried on solely by Mrs. Wittkower and one trained gardener. Apart from this, Mrs. Wittkower looks after the household, and helps with the washing all of which is done at home.

THE WARBURG INSTITUTE

Director.

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

June, 1942.

3rd January, 1944.

The Manager,
Ministry of Labour and National Service Office,
Gerrards Cross.

Dear Sir,

Defence (Home Guard) Regulations, 1940.

In reply to your communication dated 28th December last, regarding the enrolment of Dr. R. Wittkower in the Home Guard, I should like to confirm that the nature of Dr. Wittkower's duties is such as to involve irregular working hours.

Dr. Wittkower is in sole charge of the work which this Institute has been asked to undertake for the National Buildings Record, and which entails the photographic recording of buildings and monuments of national and historical importance. This work necessarily depends on favourable weather conditions, and Dr. Wittkower is frequently obliged to be free from any other commitments for several days running. It furthermore depends on the permission from the various Government and ecclesiastical authorities responsible for the respective buildings. This is sometimes arranged for, and given, at very short notice; at other times it is obtained many months in advance and the date has of course to be adhered to. Moreover, some of the buildings are situated outside London and necessitate Dr. Wittkower's absence for short periods.

Bearing these circumstances in mind, I venture to hope that if and when Dr. Wittkower joins the Home Guard irregular attendance may be excused on those grounds.

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

Yours faithfully,

Director.

Sent to Mr. C.A. Weiden, Academic Dept., Senate House on 6.4.46

DR. RUDOLF WITTKOWER

Warburg Institute, University of London,
Imperial Institute Buildings, S. W. 7.

Private address: 89, Kingsley Way, N. 2.

The Warburg Institute Archive, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

AGE — Born 22nd June, 1901.

EDUCATION — Universities of Munich, Würzburg, Berlin.
Ph.D. Degree, Berlin 1923.

EXPERIENCE — 1923-27: Assistant, Biblioteca Hertziana, Rome.
1928-33: Research Fellow, Biblioteca Hertziana.
1934- Warburg Institute, London.

1932-33: Lecturer, Cologne University and Petrarca House, Cologne.

1934-45: Lectures and classes, Courtauld Institute. Lectures, Warburg Institute; School of Architecture, Liverpool University; etc.

For several years on the Board of Examiners in the History of Art.

Co-Editor of the "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" since 1937.

PUBLICATIONS

Migration of Symbols:-
"Boc": An Eastern Prodigy in a Dutch Engraving", in Journal of the Warburg & Courtauld Institutes, Vol. I.-
"Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols", in Journal of the Warburg & Courtauld Institutes, Vol. II.

Iconography:-
"Chance, Time, and Virtue", in Journal, Vol. I.-
"Patience and Chance: The Story of an Emblem for Ercole II of Ferrara", in Journal, Vol. I.-
"Transformations of Minerva in Renaissance Imagery", in Journal, Vol. II.

Middle Ages:-
"Physiologus in Beatus Manuscripts", in Journal, Vol. I.-
"Marvels of the East: A Study in the History of Monsters", in Journal, Vol. V.

Renaissance:-
"A Symbol of Platonic Love in a Portrait Bust by Donatello", in Journal, Vol. I.-
"Alberti's Approach to Antiquity in Architecture", in Journal, Vol. III.-
Michelangelo-Bibliographie 1510-1926. In collaboration with E. Steinmann. Leipzig 1927.-
"Zur Peterskuppel Michelangelos", in Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1933.-
"Michelangelo Biblioteca Laurenziana", in Art Bulletin, 1934.-
"Physiognomical Experiments by Michelangelo and his Pupils", in Journal, Vol.I.-
"A Note on Michelangelo's 'Pietà' in St. Peter's", in Journal, Vol.II. -
"A Newly Discovered Drawing by Michelangelo", in Burlington Magazine, 1941.-
"Titian's Allegory of 'Religion Succoured by Spain'", in Journal, Vol.III.-
"Principles of Palladio's Architecture", in Journal, Vol.VII.

PUBLICATIONS (Contd.)

Baroque:-

Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. 2 vols. In collaboration with H. Brauer. Berlin 1931.-

"A Counter-Project to Bernini's 'Piazza di S. Pietro'", in Journal, Vol.III.-

"Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque", in Art Bulletin, 1937.-

"Pietro da Cortona's Ergänzungsprojekt des Tempels in Palestrina", in Festschrift für Adolph Goldschmidt, 1935.-

"Piranesi's 'Parere su l'Architettura'", in Journal, Vol.II.-

Articles on Baroque Sculpture in Rassegna Marchigiana, Zeitschrift für bildende Kunst, Repertorium für Kunstwissenschaft, etc.

France:-

"Domenico Guidi and French Classicism", in Journal, Vol.II.-

The Drawings of Nicolas Poussin. Edited by W. Friedlaender in collaboration with R. Wittkower and A.F. Blunt. London 1938.

England:-

English Art and the Mediterranean. Guide to the Photographic Exhibition. London 1942. In collaboration with F. Saxl.-

"'Grammatica': From Martianus Capella to Hogarth", in Journal, Vol.II.-

"Pseudo-Palladian Elements in English Neo-Classical Architecture", in Journal, Vol.VI.-

Critical Bibliography of Georgian Architecture. In the press.

Drawings:-

Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters formed by Sir Robert Mond. London 1937. In collaboration with Tancred Borenius. -

Catalogue of Exhibition of Architectural and Decorative Drawings at the Courtauld Institute. 1941. In collaboration with A.F. Blunt.

Many articles for Thieme-Becker, Künstlerlexikon, between 1925 and 1934.

Revision of the art historical sections in the latest editions of Baedeker's Italy and Central Italy.

Book reviews in Burlington Magazine, Kunstchronik, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Kunstgeschichtliche Anzeigen, etc.

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

Municipio di Vicenza

COMITATO PROMOTORE PER LE ONORANZE AD ANDREA PALLADIO

----------ooOoo----------

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

N° 12962 addì 19 ottobre 1948

Illustre Signore,

In occasione del prossimo quarto centenario dalla data della approvazione del progetto palladiano delle Loggie del Palazzo della Ragione che costituiscono l'opera più universalmente nota e ammirata dell'architetto Andrea Palladio (11 aprile 1549 - 11 aprile 1949) la Città di Vicenza ha deciso di onorarne la memoria con un ciclo di manifestazioni culturali e artistiche in coincidenza colla inaugurazione della nuova copertura del Palazzo stesso.

Poichè le opere del sommo artista, attraverso i secoli, sono state sempre più apprezzate e studiate dagli architetti italiani e stranieri e la sua scuola si è affermata con creazioni che hanno dovunque avuto ammiratori e imitatori, talvolta superando anche i confini d'Italia, questo Comitato promotore, avendo ravvisata la necessità di costituire un apposito Comitato esecutivo per la formulazione del programma delle celebrazioni e per la designazione eventuale dei membri del Comitato d'onore, ha deciso di invitare a farne parte illustri studiosi dell'arte palladiana, ed Enti e Istituti pubblici e privati i quali col loro illuminato giudizio contribuiscano a rendere più importanti e solenni le onoranze stesse.

In relazione a ciò ho avuto il gradito incarico di invitare la S.V. a voler far parte del detto Comitato esecutivo, al quale son certo che Ella vorrà portare il contributo della sua preziosa e illuminata collaborazione.

Con i sensi della più alta considerazione.

p. IL COMITATO PROMOTORE
~~IL PRESIDENTE~~
(Ettore Mingotti)

Egregio Signore

Le esprimo i miei intensi ringraziamenti per la Sua Lettera. Le assicuro che mi sento molto onorato di essere invitato a far parte del Comitato per le onoranze al Palladio; e che sarò veramente lieto se mi sarà possibile di contribuire alla riuscita delle manifestazioni.

Ma credo doveroso avvertirla che io non potrò essere a Vicenza durante la primavera del 1949, perchè in quell'epoca mi trovero in America. In ogni modo desidero riferirle che il Loro Comitato potrà servirsi della mia opera qui in Londra durante i prossimi mesi per qualsiasi attività che possa giovare ad assicurare il pieno successo ~~[illegible]~~ delle manifestazioni che si progetteranno.

Con mio ossequio

From The Warburg Institute Archive
The Warburg Institute, University of London
Woburn Square, London WC1H 0AB
Permission necessary for reproduction

UNIVERSITY OF LONDON
THE WARBURG INSTITUTE
IMPERIAL INSTITUTE BUILDINGS
SOUTH KENSINGTON
LONDON S.W.7
TELEPHONE: KENSINGTON 6077

5th July, 1949.

Dear Commendatore Forlati,

I am sorry not to have answered your letter of 26th May before this, but I have only just returned from America. I am delighted to know that you were pleased with the little note I wrote for the Burlington Magazine.

I was intending to spend a few days in Venice this summer, probably during the second part of August, and can only say that both my wife and I are extremely grateful for your offer of hospitality in the forestiere of the Palazzo Reale. This invitation comes as a delightful and undeserved surprise to us. It is impossible at present, unfortunately, to be quite certain of my arrangements for the next few weeks, but when my plans for the summer are a little further advanced, I shall write to you again and let you know when we suggest coming to Venice.

Thanking you again for your very kind offer, and with kindest regards,

Yours very sincerely,

R. Wittkower

P.S. I am returning to you by ordinary mail all the material which you kindly sent me in connection with the work of restoration in the Palazzo del Trecento at Treviso.

Commendatore E. Forlati,
Soprintendenza ai Monumenti Medioevali e Moderni,
Palazzo Ducale,
Venice.

UNIVERSITY OF LONDON
THE WARBURG INSTITUTE
IMPERIAL INSTITUTE BULDINGS - SOUTH KENSINGTON
L O N D O N S. W. 7

20th October, 1949

Caro Comm. Forlati,

ho ricevuto il Catalogo della Mostra di Vicenza e posso dirvi quanto veramente io sia rimasto impressionato dell'opera di ricostruzione che avete compiuto. Io vi sono gratissimo di avermi mandato il catalogo e rimpiango solo di non poter io stesso visitare la Mostra di Vicenza.

Ringraziandovi di nuovo sono con i più amichevoli ossequi il vostro

Wittkower

P. S. Volete compiacermi di scrivere poche parole sul Catalogo per il Burlington Magazine ?

ommendatore F. Forlati
oprintendente ai Monumenti Med. e Mod.
alazzo Ducale
enice

UNIVERSITY OF LONDON
THE WARBURG INSTITUTE
IMPERIAL INSTITUTE BUILDINGS
SOUTH KENSINGTON
LONDON S.W.7
TELEPHONE: KENSINGTON 5077

11th June, 1952.

Dear Professor Forlati,

I have received the copy of your volume on the Palazzo dei Trecento di Treviso, for which I am very grateful to you. I shall be very glad indeed to write a review for the Burlington Magazine.

I should have liked very much to go to Venice at the time of the Biennale, but unfortunately I shall not be able to get away from London. We hope, however, that next year we shall be able to come to Venice.

With kindest regards, and again many thanks,

Yours very sincerely,

R. Wittkower

Commendatore Forlati,
Soprintendenza ai Monumenti Medioevali e Moderni,
VENICE.

Appendice II

A proposito della mostra di Donatello (archivio, 23.1), oltre all'elenco delle immagini di lavori di Donatello presenti alla mostra, sono conservati in archivio due recensioni, una di Anthony Blunt, *The Donatello Canon*, in *The Spectator,* 7 April 1939, p. 593 (archivio, 23.2.1), e una seconda anonima, *Donatello Photographs at the Warburg Institute*, in *The New Statesman and Nation*, 15 April 1939, pp. 573-574 (archivio, 23.2.2).

Archiviata sotto il numero di repertorio 24.1 è la mostra *Exhibition of Indian Art at the Warburg Institute*, del novembre 1940. Il catalogo della mostra contiene 54 fotografie. Di seguito riporto anche l'elenco delle recensioni della mostra *Exhibition of Indian Art*.

La mostra su *Donatello* - 1939

23.I. *List of Exhibits*

- The Marble David. Florence, Bargello, 1408-1409.
- St. Mark the Evangelist. Florence, or San Michele. About 1412.
- St. John the Evangelist. Florence, Cathedral (1408), 1412-1415.
- St. George. Florence, Bargello. About 1416.
- The Tabernacle of St. George. Florence, or San Michele. About 1416.
- The Marzocco. Florence, Bargello, 1420.
- St. Louis Episcopus. Florence, Museo dell'Opera di Santa Croce. About 1420.
- Reliquary of St. Rossore. Pisa, S. Stefano dei Cavalieri. Between 1422-1427.
- Fountain for the Siena Baptistery Relief. Between the 1423 and 1427, the faith 1429.
- Tomb of Pope John XXIII. Florence, Baptistery. Between 1419-1431.
- The Prophet Jeremiah. Florence, Campanile, 1423-1427.
- The Prophet Habakkuk (zuccone). Florence, campanile, 1427-1436.

- The Cantoria. Florence, Museo dell'opera del Duomo, 1433-1440.
- Amor Atys. Florence, Bargello. No documentary evidence of date.
- The Bronze David. Florence, Bargello. No documentary evidence of date.
- The Annunciation. Florence, S.,Croce. No documentary evidence of date.
- Judith and Holofernes. Florence, Piazza Signoria. No documentary evidence of date
- St. John the Baptist. Siena, Baptistery of time Cathedral, 1457.

All the Photographs in this Exbition were executed by Messrs G. Brogi, Florence (Photografer Signor G. Malinotti) under the personal supervision of Dr. Jenò Lanyi the photographs are the private property of Dr. Lanyi.

Nella prima recensione (Anthony Blunt, *The Donatello Canon*, in *The Spectator,* 7 April 1939, p. 593, archivio, 23.2.1) è presente un invito a recarsi alla mostra fotografica "perché in essa possono trovare molte sorprese". Dal materiale presentato è possibile delineare in modo più chiaro i metodi dell'artista. Grazie al lavoro svolto dal fotografo sotto la supervisione di Lanyi è possibile svelare dettagli di Donatello sia dal punto di vista tecnico che da quello iconografico. E' possibile distinguere con certezza il lavoro fatto dalle mani di Donatello da quello dei sui più competenti seguaci (ad es. nel Campanile).

Nella seconda recensione (anonima, *Donatello Photographs at the Warburg Institute*, in *The New Statesman and Nation*, 15 Aprile 1939, pp. 573-574, archivio 23.2.2) si pubblicizza la mostra di Donatello al Warburg Institute (che si trova a Imperial Institute, South Kensington). L'autore sottolinea come la mostra sia stata allestita con considerevole abilità e gusto e pone l'accento su alcuni dettagli (come per esempio il viso di Papa Giovanni XXII), non senza rilevare come alcune delle maggiori opere di Donatello non siano presenti (per

esempio la *Gattamelata*). La mostra sarà per “ognuno che si intende di arti visive una esperienza eccitante”.

La mostra su *Indian Art* - 1940

La mostra era stata organizzata per far conoscere l'idea religiosa del popolo indiano attraverso monumenti e manufatti: "I monumenti conducono da un apprezzamento estetico a una comprensione intellettuale". Viene sottolineata la varietà di forme che ha caratterizzato il pensiero indiano per migliaia di anni e viene narrata l'ininterrotta tradizione indiana basata sul Vedos e conosciuta come Induismo. La mostra era suddivisa in tre sezioni: nella prima venivano illustrati i templi edificati nel corso di un millennio (dal VII al XVII secolo d. C.), nella seconda venivano riportate illustrazioni di cave e di monumenti di pietra tagliata (dal II secolo a. C. all'VIII d. C.), mentre nella terza si riportavano i contatti e gli scambi con l'arte classica dell'Occidente soprattutto nelle regioni confinanti a nord (Gandhara e Afghanistan) e a sud dell'India.

Lista delle recensioni sulla mostra dell'arte indiana (archivio, 24.3)

12/11/1940:

- *'2,000 Years of Indian Art. A London Exhibition, extract from the Times, 2 copies.*
- India, cutting from the *Evening Standard*.

13/11/1940:

- To-day's arrangements, cutting from the *Times.*
- Indian Art Show, cutting from the *Daily Telegraph and Morning Post.*
- Untitled cutting from the *Birmingham Gazette.*

14/11/1940:

- An exhibition of Indian Art, cutting from the *Manchester Guardian*.

15/11/1940:

- Indian Art, cutting from the *Daily Sketch*, London.
- Next best thing, cutting from the *South Wales Argus*, Newport.

- Indian Art Exbition, cutting from the *Architecht*, London.

17/11/1940:

- Indian Art. New Exibition in London, cutting from the *Sunday Times*, 2 copies.
- Jan Gordon, India Comes to London', cutting from the *Observer*.

18/11/1940:

- Indian Art, cutting from the *Irish Times.*
- Photographs of Indian Art, cutting from the *Birmingham Post*.

21/11/1940:

- Herbert Read, Indian Art, cutting from the *Listener*, pp. 729-730.
- Things taht Happen, cutting from the *Daily Express*.

13/12/1940:

- Indian Art, cutting from *Jewish Chronicle*, p. 16, 2 copies.

19/12/1940:

- Moghul Art in India. Development under Persian Influence, cutting from Great Britain and the East, London, December 1940.
- Exbition of Indian Art, cutting from *The museum Journal*, Dec. 1940, pp. 254-255.

January 1941:

- Ranyee G. Shahani, Artist India, reprinted from the *Asiatic Review*, January 1941, 13.

21/07/1941:

- Indian Art and Religion. Wearside Exhibition of Photographs, cutting from the *Sunderland Echo.*

14/11/1942:

- Bath Art Club Exhibition, cutting from the *Bath Chronicle and Herald.*

Bibliografia

La bibliografia è articolata in due parti, la prima delle quali raccoglie, in ordine cronologico, i testi di Rudolf Wittkower, mentre la seconda riguarda la letteratura critica, disposta in ordine alfabetico.
Per comodità ho indicato solo le raccolte complessive che contengono i molti testi di Rudolf Wittkower.

A) Opere di Rudolf Wittkower

- R. Wittkower/F. Saxl, *English Art and the Mediterranean Tradition. Studies in Art and Literature*, Oxford, University Press, 1945.

- *Restoration of Italian Monuments* in *The Burlington Magazine*, 1949, 91, 554, pp. 140-142; trad. it.: *Restauro di monumenti italiani*, in *Engramma*, 2014, 11, pp. 2-5.

- *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, The Warburg Institute, 1949; trad. it.: *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1971.

- *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*, Harmondsworth, Middlesex, Inghilterra, Penguin Books Ltd, 1958; trad. it.: *Arte e Architettura in Italia 1600-1750,* Torino, Einaudi, 1993.

- R. Wittkower/M. Wittkower, *Born under Saturn*, London Weidenfeld and Nicolson, 1963; trad. it.: *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968.

- *Piranesi e il gusto egiziano*, in V. Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 659-674.

- *Palladio and English Palladianism*, London, Thames and Hudson, 1974; trad. it.: *Palladio e il palladianesimo*, Torino, Einaudi, 1984.

- *Allegory and the Migration of Symbols. The Collected Essays of Rudolf Wittkower*, London, Thames and Hudson, 1977; trad. it.: *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987.

- *Sculpture. Processes and principles*, London, Penguin Books Ltd, 1977; trad. it.: *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, Torino, Einaudi, 1985.

- *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, London, Thames and Hudson, 1978; trad. it.: *Idea e Immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi, 1992.

- *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The impact of non-European Civilizations on the Art of the West*, New York, Donald M. Reynolds, 1989.

B) Letteratura critica

- Ackerman J.S., *Rudolf Wittkower, Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, in *The Art Bulletin*, 1951, 33, 3, pp. 195-200.

- Ackerman J.S., *Palladio*, Torino, Einaudi, 1972.

- Bertozzi M., *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, Bologna, Cappelli, 1985.

- Bianchi L., *Ernst Cassirer interprete del Rinascimento*, in *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 1978, XXXI, pp. 59-86.

- Bing G., *Aby Warburg*, in *Rivista storica italiana*, 1960, LXXII, I, pp. 105-13.

- Bing G., *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, in F. Saxl, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 1965.

- Binswanger L./ Warburg A., *La guarigione infinita. La storia clinica di Aby Warburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

- Boas G., *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, Pantheon Books, 1950.

- Braham A.J., *l'Eglise du Dome*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, 23, pp. 216-224.

- Bull M., *Lo specchio degli dei. La mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2015.

- Cannelli C./Gorgone G./Mascilli Migliorini L., (a cura di), *Napoleone Bonaparte in Egitto: Una spedizione tra conquista e conoscenza, 1979-1801*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 2000) Roma, Gangemi, 2000.

- Cassirer. E., *Die Begriffsform im mythischen Denken*, in *Studien der Bibliothek Warburg*, I, Leipzig-Berlin, 1922; trad. it.: *La forma del concetto nel pensiero mitico*, in Id., *Mito e Concetto,* Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 1-77.

- Cassirer E., *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geistesgewissenschafen,* in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, Leipzig-Berlin, 1923, pp. 11-39; trad. it.: *Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito*, in Id., *Mito e Concetto*, cit., pp. 97-135.

- Cassirer E., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1935.

- Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche*, vol. I: *Il linguaggio*, Firenze, La Nuova Italia, 1961; vol. II: *Il pensiero mitico*, Firenze, La Nuova Italia, 1964; vol. III: *La fenomenologia della conoscenza,* Firenze, La Nuova Italia, 1966.

- Cassirer E., *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura umana,* Roma, Armando, 2004.

- Cassirer T., *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, Hildesheim, Gerstenberg, 1981.

- Centanni M., (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Venezia, Arsenale, 1988.

- Centanni M., *Alessandro il Grande. Il «Romanzo di Alessandro» e la «Vita di Alessandro» di Plutarco,* Milano, Mondadori, 2005.

- Cieri Via C., *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Carocci, 2009.

- Cieri Via C., *Introduzione a Aby Warburg*, Roma/Bari, Laterza, 2011.

- Croce B., *Gli dei antichi nella tradizione mitologica del Medioevo e del Rinascimento*, in Id., *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, Laterza, 1949, vol. II, pp. 52-53.

- Dinsmoor W.B., *The Department of Fine Arts and Archaeology*, in *History of the Faculty of Philosophy*, New York, Columbia University Press, 1957.

- Ferrari M., *Ernst Cassirer e la Biblioteca Warburg*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1986, pp. 91-130.

- Ferro G./Caraci I., *Ai confini dell'orizzonte: storia delle esplorazioni e della geografia*, Milano, Mursia, 1979.

- Forster K./Mazzucco K., *Introduzione a Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Milano, Mondadori, 2002.

- M. Ghelardi, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, in E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. XI-XXXIV.

- Giehlow K., *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento* (a cura di M. Ghelardi e S. Müller), Torino, Aragno, 2004.

- Gioseffi D., *Palladio oggi. Dal Wittkower al post moderno*, in *Annali di Architettura,* 1989, I, pp. 105-121.

- Goethe J.W., *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1993.

- Gombrich E., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983.

- Higgott G.L., *Lord Burlington and William Kent: a study in proportion*, University of London, 1978.

- Grazioli M., *Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg*, in *Engramma*, 2012.

- Habermas J., *L'eredità umanistica di Ernst Cassirer e la Biblioteca Warburg*, in Id., *Dall'impressione sensibile all'espressione simbolica. Saggi filosofici*, Roma/Bari, Laterza, 2009, pp. 3-26.

- Heckscher W., *Bernini's Elephant and Obelisk*, in *The Art Bullettin*, 1947, 21, pp. 155-182.

- Held J.S., *History of Art at Columbia*, in *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, Department of Art and Archaeology, Princeton, Princeton University, 1993.

- Hibbard H., *Rudolf Wittkower*, in *The Burlington Magazine*, 1972, pp. 173-177.

- Keller H., *Rudolf Wittkower*, in *Kunstchronik*, 1973, 26, 10, pp. 341-345.

- Krautheimer R., *Rudolf Wittkower,* in *L'Arte*, 1971, pp. 15-16.

- Langer S.K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1962 (tit. Orig.: *Problems of art*, New York, Charles Scribner's sons, 1962).

- Lewine M.L., *Biographical outline of a life of international significance and compass*, in *Art Journal*, 1971-72, 31, 2, pp. 236-37.

- Lotz W., *Rudolf Wittkower*, in *Arte Veneta*, 1971, p. 304.

- Lo Sardo E., *La lupa e la Sfinge, Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 2008,) Milano, Electa, 2008.

- Magnano San Lio M., *Ninfe ed Ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer*, Napoli, Liguori, 2014.

- Mattei F., *Geometria e struttura. Rudolf Wittkower, i* Principi architettonici dell'età dell'umanesimo, *il dibattito delle proporzioni nell'Europa e negli Stati Uniti (1949-1975)*, in AA.VV., *Schifanoia*, a cura dell'Istituto degli Studi rinascimentali di Ferrara, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, pp. 257-270.

- Marconi P., *Gli scritti postumi di R. Wittkower*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 1978-79, 7, pp. 99-104.

- Mazzucco K., *Scheda editoriale della conferenza di Aby Warburg sul 'Rituale del serpente'*, in *Engramma*, 2004, 30.

- Mazzucco K., *Storia dell'Atlante Mnemoyne di Aby Warburg: la gestazione di un'opera non 'finibile'*, in *Engramma*, 2004, 35.

- Meyer S.A., *L'antico Egitto nella cultura artistica del Settecento a Roma. Iconografia, collezionismo e storiografia*, in AA.VV., *Il mediterraneo nel settecento. Identità e scambi culturali*, Napoli, Bibliopolis, 2009-2010, pp. 263-279.

- Messina M.G., *Piranesi: l'ornato e il gusto egiziano*, in AA.VV., *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto. Atti del convegno 14-17 Novembre 1979*, Roma, Multigrafica Editrice, 1983, pp. 375-383.

- Orapollo, *I geroglifici*, Milano, Rizzoli, 2001.

- Panofsky E., *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London, The Warburg Institute, 1961.

- Panofsky E., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009.

- Panofsky E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2013.

- Pasini G., *Introduzione al metodo di Aby Warburg*, in *Engramma*, 2004, 35.

- Pasquali G., *Ricordo di Aby Warburg*, in *Engramma*, 2003, 25.

- Payne A., *Rudolf Wittkower*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

- Pevsner N., *The Egyptian Revival*, in *Studies in Art, Architecture and Design*, London Thames and Hudson, 1968, pp. 213-235.

- Raio G., *Introduzione a Cassirer*, Bari, Laterza, 2000.

- Rubruck G.D., *Viaggio nell'impero dei Mongoli, 1253-1255*, Roma, Lucarini, 1983.

- Saxl F., *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Lectures*, London, Warburg Institute, 1957, pp. 325-330.

- Saxl F., *La storia della Biblioteca Warburg (1866-1944)*, in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1983.

- Sbordone F., *Ricerche sulle fonti e sulla composizione del Physiologus greco*, Napoli, G. Torella & Figlio, 1936.

- Schilpp P.A., *The philosophy of Ernst Cassirer*, New York, Tudor Publishing Co., 1958.

- Seznec J., *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Boringhieri, 1981.

- Straten van Roelof, *Introduzione all'iconografia*, Milano, Jaca Book, 2009.

- Tardiola G. (a cura di), *Le meraviglie dell'India*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991.

- Viani S., *Iconologia. Caratteri e limiti* in *Critica d'arte*, 1974, pp. 53-80.

- Warburg A., *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002.

- Warburg A./Cassirer E., *Il Mondo di ieri. Lettere*, Torino, Aragno, 2003.

- Warburg A., *Opere I, La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, Torino, Aragno, 2004.

- Warburg A., *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 2006.

- Warburg A., *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, Torino, Aragno, 2006.

- Zaganelli G., *L'Oriente incognito medievale: enciclopedie, romanzi di Alessandro, teratologie*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997.