

Raimondo Guarino
LA PRESENZA DEGLI DÈI *

Rinascimento delle azioni rappresentative e sopravvivenza degli antichi dèi

La storia dell'arte nel Novecento ha collocato al centro dell'interesse nella ridefinizione del Rinascimento europeo la torsione della memoria delle immagini verso il repertorio della mitologia pagana. Lo studio di Sez nec sulla «sopravvivenza degli antichi dèi» ha ricostruito le molteplici tradizioni che hanno perpetuato la nozione e il nome delle divinità pagane nell'età moderna attraverso l'eclissi e le distorsioni della latenza medievale. Sez nec ricompone le sparse ed eterogenee evidenze della metamorfica continuità del pantheon greco-romano, raccogliendole intorno all'asse del fenomeno della «reintegrazione». Questo concetto viene argomentato da Panofsky e Saxl come la convergenza che restituiva alle nozioni e ai contenuti conservati le forme dimenticate, caratterizzando l'acquisizione e il ripristino della piena identità di dèi e miti classici nel Rinascimento¹.

In una parte del saggio *Icones Symbolicae* intitolata *Effetto e autenticità*, Ernst Gombrich pone la questione della sopravvivenza in

* Questo saggio fonde, traduce, rielabora e rivede il contenuto di due relazioni inedite, *Du système du savoir à l'ordre des mythes* e *In their image and likeness*, tenute rispettivamente nel convegno *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance* (Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, luglio 2002) e nel convegno annuale del 2005 della Renaissance Society of America e della Society for Renaissance Studies, United Kingdom (Cambridge, aprile 2005).

¹ Jean Sez nec, *La survivance des dieux antiques*, London, The Warburg Institute, 1940. Il principio della «reintegrazione» è enunciato in Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, «Metropolitan Museum Studies», IV (1933), pp. 228-279; e ripreso nelle opere successive di Erwin Panofsky (*Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939; *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960).

termini di efficacia simbolica. Gombrich collocava in primo piano, nell'analisi del repertorio delle entità spirituali personificate, oltre la speculazione neoplatonica e cristiano-platonica sul potere delle immagini, l'implicazione di fedeltà erudita ai prototipi antichi ed efficacia psicologica sulla percezione dell'osservatore.

Questo atteggiamento spiegherebbe l'infinita cura ed erudizione che furono dedicate alla presentazione delle figure in abiti e con attributi «corretti»: e ciò non solo nei quadri, ma anche nelle mascherate e nelle feste, dove nessuno, tranne gli stessi organizzatori, poteva sperare di mai riuscire a intendere tutte le dotte allusioni profuse negli abbigliamenti di figure che sarebbero state viste per un fuggevole istante. Forse al di sotto della soglia della coscienza c'era l'idea che per il fatto di avere l'abito giusto queste figure diventassero autentiche «maschere» nel senso primitivo del termine, cioè qualcosa che trasforma chi la porta nell'essere soprannaturale che essa raffigura. La Giustizia che accoglie il re alla porta della città nel corso di una «gloriosa entrata» forse era intesa come qualcosa di più che una semplice ragazza avvenente abbigliata in uno strano costume. Entro e attraverso di essa, la Giustizia era scesa in terra a salutare il sovrano e agire come un incantesimo e un presagio².

Le considerazioni di Gombrich portavano ad allargare i limiti dell'iconografia alla pneumatologia e alla demonologia. La nota apposta al brano qui riportato indicava il saggio warburghiano del 1895 sulle allegorie per gli spettacoli delle nozze medicee del 1589. Ma le digressioni sui «livelli di significato», presenti nel saggio fiorentino, cedono qui a valutazioni sulla presenza e l'efficacia delle personificazioni molto più prossime al Warburg delle indagini manoscritte sul *Festwesen*, delle osservazioni sul rituale del serpente degli indiani del Nuovo Messico e dell'ultima conferenza di Amburgo del 1928 (inediti che Gombrich conosceva e che avrebbe parzialmente riportato alla luce nella biografia di Warburg).

Nei termini formulati da Gombrich, la questione del ritorno degli dèi tocca l'intersezione del potere delle immagini con le opzioni e le intenzioni degli allestimenti spettacolari, e con il politeismo pagano delle città cristiane e delle corti in festa. La direzione dell'indagine sull'efficacia si distacca dall'inchiesta sulle coordinate della «reintegrazione» dei significati e delle forme, e introduce a un'altra misu-

² Ernst Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, London 1972, trad. it. Torino, Einaudi, 1978, p. 248. Il saggio *Icones Symbolicae* era apparso per la prima volta sul «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» nel 1948.

ra del tempo, della vita e della sopravvivenza delle immagini. L'analisi della presenza e della funzione delle immagini figurate o viventi della celebrazione si apre alla ricognizione degli aspetti religiosi e culturali della reviviscenza dell'antico. Un mimetismo archeologico generale lega l'identificazione della città moderna e la legittimazione dei suoi poteri alla ricostruzione della città antica. Nella storiografia e nella letteratura antiquaria, gli umanisti hanno un ruolo fondamentale nell'inventare il sapere e la retorica di questa comparazione. Ma in questo processo che investe e qualifica i significati politici dell'Umanesimo e la funzione degli umanisti negli stati e nelle corti, è stato rilevato anche lo specifico costituirsi di una *religio altera*, di una seconda religione che implica liturgie della parola e creazione di spazi e modalità paralleli rispetto alla gestione del sacro nelle consuetudini celebrative civiche. Questo fenomeno è stato riconosciuto da Kristeller in sodalità e pratiche del neoplatonismo fiorentino e da Garin nella ragion d'essere di alcuni circoli umanistici, dalla Ferrara di Guarino all'Accademia Romana di Pomponio Leto³. Il caso dei Pomponiani è caratterizzato da specifiche pratiche celebrative neopagane (come la celebrazione delle feste Palilie per la fondazione di Roma), ed è stato collegato con una certa audacia ma non senza fondamento (i rapporti del cardinale Bessarione con Gemisto Pletone e con Pomponio Leto) al neopaganesimo esplicito e perseguito in quanto eterodosso, come poi le pratiche del *pontifex* Pomponio e dei suoi sodali sotto Paolo II, della restaurazione politeista di Gemisto Pletone (presente in Italia per il concilio di Ferrara e Firenze del 1438-1439)⁴.

La pervasiva irruzione di figure e miti pagani nelle celebrazioni civiche è un fenomeno eterogeneo. A parte il suo progressivo insediamento nelle apparenze della festa di corte, la rileviamo a Milano

³ Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956; Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 413-420, dove sono espliciti i riferimenti agli studi di Cantimori nell'ambito di riflessioni ancora ineguagliate e trascurate sulla separatezza delle associazioni umanistiche e sul neoplatonismo tra Ferrara e Firenze.

⁴ Sulla restaurazione del paganesimo in Gemisto Pletone e la sua influenza sugli umanisti italiani, Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954; François Masai, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Paris, Les Belles Lettres, 1956; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber, 1958, 1968²; Christopher Montague Woodhouse, *Gemistos Plethon. The Last of the Hellenes*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

nelle processioni organizzate dalle associazioni delle «porte» per la fabbrica del Duomo. A Venezia, ancor prima dell'apparizione delle azioni danzanti e in maschera delle «momarie», che come tali si registrano dagli ultimi decenni del Quattrocento, si introduce negli apparati per l'entrata dell'imperatore Federico III nel 1453. Si traduce ancor più palesemente nella diffusione delle apparenze di mostri, divinità minori e semidei (centauri, satiri e ovviamente ninfe) nella processione fiorentina di san Giovanni, che appare alle ricognizioni di Flavio Biondo nella *Roma triumphans* la forma celebrativa cristiana analoga alla pompa trionfale romana. Nel riflesso della letteratura storiografica e antiquaria le occasioni di sincretismo celebrativo concorrono all'edificazione delle seconde Rome della geografia politica italiana. Ma il sincretismo celebrativo della città quattrocentesca è in sé determinante per materializzare processi imponenti: la circolazione in ambiti e pratiche distinte dell'immagine degli dèi e dei contenuti mitici; e la concretezza del loro impiego nelle consuetudini e nelle pratiche rappresentative diffuse proprie della cultura urbana tra il Medioevo e la prima età moderna.

Seppure collegata alla dimensione demologica di rituali originari (influenzata da Van Gennep e dalle contemporanee inchieste di Toschi sul rito-spettacolo), la nozione di «festa mitologica popolare» negli studi di Francastel è una presa d'atto delle vaste proporzioni del sincretismo celebrativo, come fenomeno che si muove oltre la sfera delle proiezioni e interpretazioni filosofiche. La molteplicità delle manipolazioni cui erano soggetti temi e motivi dell'antichità è oggi una dimensione di ricerca e di verifica ben nota a chi si occupa della circolazione delle immagini e della «migrazione dei simboli», e vi torneremo a proposito di fonti e riflessi della cultura astrologica. Lo sfondo necessario delle rappresentazioni viventi collettive si staglia dietro l'egemonia storiografica del Rinascimento dei libri, delle immagini e dei concetti. Francastel aveva considerato anche la complessità degli equilibri e degli spostamenti ideologici e politici in gioco nella gestione delle pratiche simboliche⁵. Ma soprattutto aveva ricondotto i significati rituali delle azioni collettive a una tipologia che sarebbe stata ripresa con maggiore finezza di collocazione ambientale, di riconoscimento di fonti e funzioni e di consapevole ricostruzione antropologica del campo, dallo studio ormai classico di Trexler su

⁵ Pierre Francastel, *La Fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique*, in Id., *La Réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, pp. 241-274.

Public Life in Renaissance Florence, in cui si dichiarava la gamma delle azioni collettive della celebrazione urbana: la danza, il combattimento cavalleresco, il canto. Tra il sistema del sapere e la ripresa dei miti classici si interpone l'universo delle tecniche di rappresentazione. La danza era un elemento essenziale dei riverberi tra formazione e comportamento del cortigiano, definizione del tempo diverso della festa e imitazione del costume aristocratico da parte dei ceti egemoni della città. Il canto saldava a Firenze le meditazioni sul canto orfico alle trasfigurazioni mitiche della poesia in volgare⁶. Il combattimento cavalleresco della giostra era l'orizzonte celebrativo comune alla cristianità del tardo Medioevo, esibizione di ethos aristocratico e onore cortese imitata e alimentata dai ceti mercantili dominanti nelle città-stato, e rilanciata e drammatizzata dalle nuove realtà della guerra⁷. «Danser, chanter, lutter, nous sommes en pleine fête mythologique»⁸. Il mimetismo archeologico perseguito dagli umanisti e dai loro mecenati si materializzava nelle consuetudini rappresentative e nelle tecniche marziali, musicali e coreiche. In questi elementi dinamici si produce il passaggio della presenza degli dèi tra la decorazione pittorica delle sale di rappresentanza, i manoscritti illustrati, le immagini stampate e le azioni rappresentative.

Padova 1466: gli dèi nella giostra

A Padova nel 1466, nella giostra organizzata per il patrizio veneziano Ludovico Foscarini, si attua la trasfigurazione archeologica del ludo cavalleresco. Ludovico Foscarini era stato ambasciatore della Repubblica in vari centri italiani e alla dieta di Mantova, e podestà nelle città di Terraferma. Nel 1466 era podestà di Padova⁹. Secondo le pagine dedicate da Trexler in *Public Life in Renaissance Florence* alle forme del rituale cavalleresco nella città borghese, la giostra era nel contesto fiorentino un rituale prevalentemente personalistico, soggetto alle tensioni e alle rotture dell'equilibrio tra famiglie egemo-

⁶ Cfr. Raimondo Guarino, *Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne*, in «Imago Musicae», XVI/XVII, 1999/2000, pp. 11-24.

⁷ Sul significato politico dei ludi cavallereschi a Firenze, Richard Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980.

⁸ Pierre Francastel, *La Réalité figurative*, cit., p. 248.

⁹ Cfr. le notizie e il profilo in Margaret King, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 374-377.

ni e istituzioni comunali. L'allestimento della giostra padovana precede cronologicamente gli episodi delle giostre medicee per Lorenzo e per Giuliano (1469, 1475). E si inserisce nelle tensioni celebrative proprie dell'ambito veneziano. Ciò che leggiamo nelle fonti è la trasformazione archeologica di una rappresentazione cavalleresca che ne sublima gli acquisiti caratteri di rituale aristocratico e civico. La fonte più dettagliata sull'invenzione antiquaria profusa nella giostra è un poema latino di Ludovico Lazzarelli, *De apparatusu patavini hastiludii*, di cui esistono diverse copie manoscritte, indice di larga diffusione, nelle biblioteche europee¹⁰. Un'altra fonte è il poema *De ludo equestri*, conservato in un incunabolo non datato e opera di Giovanni Jacopo Cane. Nei primi versi, Lazzarelli si rivolge al dedicatario del poemetto, il rettore degli studenti di legge John Chatworth, che è anche uno degli organizzatori e degli arbitri della giostra:

Saepe leges vestro in honore ductos triumphos,
 Saepe leges pompas delitiasque, leges
 Splendida sic animo veterum monumenta subibunt
 Et ritus veteres, bellaque prisca ducum.
 Antiquis quantum distentque recentia factis.
 Fulminei nosces et tela trisulca Iovis
 Retibus implicitum poteris cognoscere Martem
 Hippotadae ventos, equoreumque Iovem.
 Bellerophonteam poteris spectare chimeram
 Pegasus alatis sublevat hunc pedibus
 Hic etiam potuit nitidis spetiosus in armis
 Termodontiacas perdomuisse nurus.
 Mercurium summo Parnasi in vertice nosces.
 Anguibus implicitum substinet hic baculum
 Inde novem cernes habitantes flumina nimphas [...] ¹¹.

¹⁰ Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, cit., p. 225. Sulle fonti, e su alcuni riverberi negli studi della giostra padovana cfr. Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 84 n.

¹¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. XIV 262 (4719), ff. 1r-v: «Leggerai dei trionfi celebrati in onore vostro; leggerai le delizie e le pompe e appariranno alla mente le splendide memorie degli antichi e gli antichi riti e le nobili gesta dei condottieri, e quanto distino le recenti imprese dalle antiche. Riconoscerai il dardo triplice del fulmineo Giove, e potrai riconoscere Marte preso nella rete. Potrai osservare la chimera di Bellerofonte, Pegaso che lo solleva coi piedi alati, e sarai come poté domare le Amazzoni. Riconoscerai Mercurio sulla cima del Parnaso, che regge il caduceo avvolto di serpenti, ravviserai le nove ninfe che abitano il fiume...».

Il poema del Lazzarelli è uno dei molti testi che trasformano il ludo equestre della civiltà cavalleresca in restituzione di temi, figure e vicende del repertorio mitico classico. Ma evidentemente in questo caso la cosmesi lessicale e l'adozione degli stampi della poesia epica classica sono fondate sul riconoscimento di costumi, figure ed episodi che vanno da accenni al mito troiano, giustificati dal ricorso ad Antenore come fondatore mitico di Padova, alle dispute tra eroi e dèi convocati come protettori dei cavalieri e del loro seguito. Nel testo del poema si legge l'enumerazione e la trasfigurazione dei capitani negli eroi, l'apparato trionfale dei loro cortecci e delle divinità che li proteggevano. Queste visioni si succedono al cospetto di una raffigurazione della sfera celeste. «*Maxima caelati species cognoscitur orbis*. Si vede la grande rappresentazione scolpita dell'orbe celeste. La terra al centro circondata dalle onde di Teti, le acque circondate dall'aria e l'aria dal fuoco. E nella regione del polo, si riconoscono le forme dei dodici segni dello Zodiaco»¹². Si tratta dell'orologio astrale progettato e realizzato nel Quattrocento su un modello ideato tra il 1348 e il 1360 da Giovanni Dondi, detto per questo «dell'Orologio», amico del Petrarca, autore di un *Iter Romanum* e di un trattato di astrologia¹³. Il sito della giostra era dunque piazza dei Signori. Tra i monumenti della figurazione del tempo cosmico, si conta il salone affrescato del Palazzo della Ragione, poco distante dalla piazza, il cui programma astrologico è stato riferito agli scritti di Pietro d'Abano¹⁴. In questa sala si conserva dal XIX secolo il grande cavallo in legno, apparso come cavalcatura di Giove, e paragonato ovviamente al cavallo di Troia, nella sfilata mitologica della giostra del 1466. Siamo di fronte alla materiale evidenza della tradizione astrologica e della persistenza del pantheon greco-romano nella cosmografia di derivazione tolemaica. Un'altra versione della mitologia cosmica si traduce, nei primi anni Settanta, negli affreschi della Sala dei Mesi del Palazzo Schifanoia a Ferrara, dove i giochi e i mestieri della città sono col-

¹² *Ivi*, ff. 2r-v.

¹³ Cfr. gli studi contenuti nell'edizione del *Tractatus Astrarii* di Giovanni Dondi, a cura di Antonio Barzon *et al.*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960; da aggiornare con le recenti ricerche sui Dondi, di cui alle rispettive voci del *Dizionario Biografico degli Italiani*.

¹⁴ Fritz Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters. II. Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien*, Heidelberg, Winters, 1926, pp. 49-68; Graziella Federici Vescovini, *Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, «Labyrinthos», 9, 1985, pp. 50-73.

locati sotto la protezione degli dèi olimpici «signori dei mesi», secondo un modello desunto dal poema *Astronomica* di Manilio (vissuto tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.), sovrapposto agli strati di figure astrali più antiche e incerte (i «decani», trasmessi dall'astrologia araba e presenti nella letteratura ermetica) e alle figure e ai costumi della città moderna¹⁵. Dalla ricostruzione delle fonti astrologiche degli affreschi ferraresi è derivato l'impulso alla ricerca dei passaggi dell'iconografia astrale nel Medioevo e discendono innumerevoli studi sulla pittura murale profana nei palazzi rinascimentali. Si tratta di studi derivati dal saggio di Warburg su Schifanoia, e anche dall'analogia intuita da Warburg tra il Salone della Ragione di Padova e Schifanoia come spazi della cosmografia. L'immagine mitizzata del tempo cosmico è legata alla definizione del luogo solenne negli spazi di rappresentanza che sono spesso le sedi della festa principesca e civica. Questa connessione ha consentito le proiezioni del ciclo dei mesi di Schifanoia su forme e modalità della festa di corte nel saggio di Zorzi su *Ferrara: il sipario ducale*¹⁶.

Messaggio e messaggero

Ludovico Lazzarelli, autore del poemetto sulla giostra padovana, è un testimone di singolare rilievo perché l'inconsapevole funzione di fonte dello spettacolo rinascimentale ne accompagna l'intera produzione e l'inquieta biografia. Alcune delle sue opere affiorano negli studi sul Rinascimento a Roma. Dalla visione delle Palilie festeggiate dagli umanisti romani dell'Accademia pomponiana nel poema *Fasti Christianae religionis* (Biblioteca Vaticana, ms. Vat. Lat. 2853)¹⁷, che

¹⁵ Nella bibliografia, dopo Aby Warburg, *Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* (1912), in *Gesammelte Schriften*, a cura di G. Bing, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932, II, pp. 459-481, 627-644, importanti i contributi in *Atlante di Schifanoia*, a cura di Ranieri Varese, Modena, Panini, 1989; e Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi mitologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno, Sillabe, 1999.

¹⁶ Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-59.

¹⁷ E. Schröter, *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Museen. Kunst und Paganismus von Nikolas V. bis Julius II.*, «Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte», LXXV (1980), pp. 208-240; A. Fritsen, *Ludovico Lazzarelli's «Fasti Christianae religionis»: recipient and context of an Ovidian poem* in *Myrica, essays on Neo-Latin literature in memory of Jozef Ijsewijn* (Supplementa humanistica lovaniensia, XVI), Leuven, Leuven University Press, 2000, pp. 115-132.

risalirebbe ai primi anni del pontificato di Sisto IV, alla testimonianza dell'ingresso a Roma nel 1484 del ciarlatano ermetico Mercurio da Correggio, lasciata nell'incunabolo dell'*Epistola Enoch* che lo ripropose all'attenzione di Kristeller e poi di Cruciani. Agli anni immediatamente successivi alla giostra padovana, e, secondo una tarda biografia, a un soggiorno veneziano in cui aveva raccolto le xilografie degli antichi dèi vendute dagli stampatori nella città lagunare, viene riferito il *Libellus de deorum gentilium imaginibus*. Nell'opuscolo, Ludovico si proponeva di riqualificare la conoscenza del pantheon pagano disperso nell'iconografia delle carte da gioco (il *Libellus* è stato ricondotto da uno studio di Donati all'iconografia dei «tarocchi del Mantegna»), e di ispirare il ripristino di una visione archeologica del cosmo. Il poemetto ha la struttura e gli accenti di una *visio* onirica in cui la musa Urania introduce l'autore all'epifania degli dèi planetari. In un verso del testo, Lazzarelli dichiara il suo mandato, che suona come un convinto richiamo alla fedeltà alle fonti letterarie e filosofiche a fronte della incontrollata diffusione di attributi e immagini volgarizzate: «priscorum formam sequor et simulacra deorum»¹⁸. Nelle ultime righe dell'*Epistola Enoch*, Lazzarelli dichiarerà esplicitamente di rinnegare il suo passato di cultore del Parnaso per convertirsi a Sion e alle rivelazioni ermetiche. Kristeller ha evidenziato i brani analoghi delle prefazioni agli scritti ermetici redatte da Lazzarelli in un manoscritto conservato a Viterbo: «Valeat igitur Parnasus ille mons Aonius, nam montem Sion posthac sedulus celebrabo»¹⁹. Ma questa sconfessione in un certo senso attribuisce una continuità di valore alle sue scritture, dai versi sulla giostra mitologica, alla ricostruzione della cosmografia pagana del *Libellus*, dalla ritualistica pomponiana inserita nel calendario dei *Fasti Chritianae religionis*, fino al trapasso dalle frequentazioni e peregrinazioni umanistiche allo studio della letteratura ermetica e cabalistica. Un postulato di fede accompagna comunque la rappresentazione antiquaria, che egli segue Virgilio, Ovidio, Tolomeo, o le scritture cristiane alla luce del *Pimander* tradotto dal Ficino o dell'*Asclepius*. Chi è infatti Enoch, a cui egli attribuisce, ribattezzando se stesso, il testo stampato sull'av-

¹⁸ I due esemplari del *Libellus* sono alla Biblioteca Apostolica Vaticana, mss. Vat. Urb. Lat. 716-717. Sulle immagini del *Libellus*, in un contributo fondamentale ma da approfondire, L. Donati, *Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana. Osservazioni intorno ai cosiddetti «tarocchi del Mantegna»*, «La Bibliofilia», LX, 1958, pp. 48-129.

¹⁹ Paul Oskar Kristeller, *Studies*, cit., p. 229.

vento di Mercurio da Correggio a Roma che ha captato l'attenzione di Cruciani? E il cui nome aggiunge al proprio, nella trascrizione delle traduzioni ficiniane, dell'*Asclepius* e delle sue *Definitiones Asclepii* nel manoscritto viterbese? Nel *Genesi*, Enoch è uno dei patriarchi antidiluviani. Nei testi dell'apocalittica giudaica, che nel Quattrocento riemergevano proponendosi alle contaminazioni tra umanesimo e speculazione cabalistica, le lettere profetiche attribuite a Enoch lo individuano come il testimone di rivelazioni sulla creazione e il destino degli angeli e del genere umano. A Enoch vengono conferite le prerogative dello scriba di dio, di colui che è destinato a ricevere e a trascrivere le visioni e le verità escatologiche. Enoch, in quanto nuovo nome biblico dell'umanista Lazzarelli che descriveva le giostre dei condottieri umanisti e le feste degli accademici romani, è stato l'archeologo delle immagini degli dèi pagani e diventa successivamente il testimone e lo scriba di una manifestazione contemporanea del dio cristiano. Lazzarelli pensa e nomina se stesso come depositario di un sapere, soggetto di un'esperienza diretta eccezionale e della sua trasmissione. Questo era il senso che egli attribuiva alla multiforme letteratura che noi adottiamo come fonte di eventi e rappresentazioni. Il peso della testimonianza risulta, seguendo stili di discorso e di pensiero eterogenei, comunque improntato a un'autenticazione della rivelazione teologica, pagana o platonico-cristiana. Colui che scrive dell'apparizione è colui che riconosce i segni del divino, come ordine cosmico o repertorio mitico pagano e poi come avvento della sapienza ermetica. Mercurio da Correggio gli appare storicamente come Pimandro-Cristo, dopo la sua conversione ermetica, nella stessa città dove Apollo gli appariva nelle celebrazioni dei Pomponiani, quando le descriveva imitando Ovidio che era la stessa fonte dei rituali restaurati da Pomponio. La descrizione delle apparizioni e delle immagini, cui il Lazzarelli si dedica nella sua varia produzione poetica, è il crisma del valore dell'evento celebrativo come ripristino del tempo cosmico nelle sue manifestazioni visibili. Il significato primario della descrizione poetica, il primo riflesso del potere delle immagini è l'identità del relatore, e la sua funzione nell'affermazione di una presenza. In questo senso la fedeltà archeologica di cui ha scritto Gombrich può essere in alcuni casi implicita nella produzione degli eventi, in altri reperibile nella motivazione e nella sostanza dei testi che ce li restituiscono. Nella multiforme produzione di Ludovico Lazzarelli, la letteratura della festa supera l'esercizio retorico per rivendicare il valore e l'autorità della rivelazione.

Pesaro 1475: il libro e la festa

La festa pesarese del 1475 per le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona ricorre negli studi sullo spettacolo quattrocentesco per la specificità della documentazione costituita dal testo della descrizione anonima conservato nel codice Urb. Lat. 899 della Biblioteca Vaticana e illustrato da trentadue miniature. La rilevanza di questa documentazione è rafforzata dalla stampa dello stesso testo a Vicenza qualche mese (novembre 1475) dopo l'evento, mentre il manoscritto è datato 1480. L'immediatezza della stampa vicentina e l'aggiunta della sequenza delle miniature che illustrano il manoscritto fanno della successione dei testi della descrizione un caso da manuale per lo studio delle fonti della festa rinascimentale. Warburg registrò l'eccezionalità delle miniature dedicando loro un intero pannello dell'*Atlas Mnemosyne*²⁰. Il tempo dello spettacolo pesarese vie-

²⁰ Tammaro De Marinis, *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel maggio 1475. Narrazione anonima accompagnata da trentadue miniature di artista contemporaneo*, Roma, Algea (Firenze, Vallecchi), 1946, riproduce le miniature del codice Vaticano Urbinato, ma trascrive la stampa vicentina del 1475. Gli altri due manoscritti sono: Firenze, Bibl. Naz., ms. Riccardiano 2256, XV sec., 94 ff.; cfr. Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum*, I, p. 217 (contiene tra l'altro: ff. 38-39, *Trattato di Amicizia* di Mariotto Davanzati; ff. 40-51, *Trattato della guerra degli Inglesi e Francesi*, Jacopo di Poggio Bracciolini da Bartolomeo Facio; 65-94v, *Ordine de le noze...*), sottoscritto «Finito per me Nicholo dantonio degli Alberti addi XXI novembre MCCCCLXXV»; Pesaro, Oliveriana, ms. 962, probabilmente del XVI secolo (cfr. Mazzatinti, XLII, p. 212). La stampa del Lavilapide è *Ordine de le Noze de lo illustrissimo Signor misir Constantio Sforza de Aragona et de la illustrissima Madona Camilla de Aragonia sua consorte nel anno 1475 adi infrascripto*, Ab Hermano Levilapide, Vicenza 1475 (Hain 1901). Trascritta da B. Gamba, *Le nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona celebrate in Pesaro nel 1475. Narrazione di anonimo contemporaneo*, Venezia, Alvisopoli, 1836. E da M. Tabarrini, *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona nel maggio del 1475*, Firenze 1870. Sul Lavilapide e i suoi brevi annuali tipografici, oltre al *Catalogue of the Italian Books of the XVth Century in the British Museum*, Dennis E. Rhodes, *La tipografia nel secolo XV a Vicenza*, Santoro e Torrebelticino, estr. da «Odeo Olimpico», XIX-XX (1983-86), Accademia Olimpica, Civica Biblioteca Bertoliana, Vicenza. Tra i contributi che toccano più o meno direttamente la festa pesarese: P. Castelli, *Cronache dei loro tempi. II. Le «allegrezze» degli Sforza di Pesaro 1445-1512*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 223-254, alle pp. 232-241; P. Parroni, *La cultura letteraria a Pesaro sotto i Malatesti e gli Sforza*, *Ivi*, pp. 203-222, p. 213 e nn.; Patrizia Castelli, *La kermesse degli Sforza pesaresi*, in Patrizia Castelli, Maurizio Mingardi, Maurizio Padovan, *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pesaro, Comune di Pesaro, cat. della mostra, 1987, pp. 13-33; Claudia Cieri Via, *L'«ordine delle nozze» di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel ms. Urb.*

ne scandito dalle miniature, seguendo il nucleo della sequenza dei messaggeri degli dèi che portano le vivande del banchetto e trasmettono gli auspici degli immortali. Nella seconda giornata del banchetto gli dèi appaiono nella sala della festa. Sono gli dèi-planetari del sistema tolemaico e fanno il loro ingresso sui carri planetari, caratterizzati nelle miniature dai segni zodiacali associati al pianeta scolpiti nelle ruote, come nelle contemporanee incisioni fiorentine sui «figli dei planetari». L'efficacia simbolica delle figure viventi è legata alla loro fedeltà al repertorio letterario e figurativo della tradizione archeologica. Il complemento illustrativo delle miniature documenta questa tensione e nello stesso tempo riflette la molteplicità delle fonti e la contraddittorietà degli stili che evocavano le figure all'antica nella festa quattrocentesca. Il referto verbale conferma l'accredito della fedeltà alle fonti del sapere. Nel libro della festa pesarese, a proposito dei carri degli dèi planetari e delle figure che vi appaiono, è scritto: «Era uno giovane vestito ornatissimamente, in quel habito che ciascun pianeta, o da poeti, o da astrologi se depinge cum sue insegne, come Giove con Ganimede, Venere cum Cupido, et altri cum soi segni». Il libro manoscritto della festa pesarese, che è stato chiamato in causa negli studi sulla diffusione delle immagini anticheggianti nei tarocchi contemporanei, e nella contemporanea iconografia delle arti liberali, si presenta dunque come la conversione del tempo e delle attrazioni diffuse e molteplici della festa nel repertorio di un *libellus de deorum imaginibus*. Traducendo la partecipazione all'evento celebrativo nella lettura di un testo, e di un testo illustrato secondo un percorso di figure selezionate, il manoscritto urbinato restituisce all'ordine dei libri, e all'evidenza della ricostruzione archeologica delle immagini degli dèi e dei loro messaggeri, la concezione e il senso delle apparizioni e delle attrazioni della festa. Allo stesso modo, il compromesso di enfasi e veridicità delle descrizioni trasformava ogni referto letterario in una sorta di supplemento confermativo che ripro-

Lat. 899, in *La città dei segreti. Magia, astrologia e cultura esoterica a Roma* (XV-XVIII secc.), a cura di Fabio Troncarelli, Roma 1985, pp. 185-197; Elvira Garbero Zorzi, *Festa e spettacolo a corte*, in *Federico da Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Giorgio Chittolini, Pietro Floriani, 3 voll.: vol. II, *Le arti*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 301-329, pp. 318-323; Nicoletta Guidobaldi, *Musique et danse dans une fête «humaniste»: les noces de Costanzo Sforza et Camilla d'Aragona (Pesaro 1475)*, in *Actes du Colloque «Musique et Humanisme»*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, pp. 25-35; Sabine Eiche, «Alessandro Sforza and Pesaro. A study in Urbanism and Architectural Patronage», Princeton University, Ph.D., 3 voll., 1983.

duceva o rivendicava le fonti letterarie dell'invenzione. È facile citare un altro esempio dell'instaurarsi nella scrittura della testimonianza della circolarità tra invenzione e riflessi descrittivi. Nella descrizione del Bellincioni sulla festa milanese per le nozze tra Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona nel 1490, celebre per gli artifici leonardeschi in cui la dimora degli dèi si rappresentava adottando gli ingegni delle feste cristiane di Firenze, si ricorda a proposito della rappresentazione del cosmo che «chiamasi Paradiso, però che v'era fabricato, con il grandingegno et arte di maestro Leonardo Vinci fiorentino, il Paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rapresentati da homeni in forma et habito che si descriveno dalli poeti»²¹.

Venezia 1493: la città e il mito

Gli studiosi dello spettacolo veneziano conoscono l'eccezionalità della testimonianza epistolare di Beatrice d'Este nelle lettere al consorte Ludovico il Moro, dove si descrivono gli spettacoli dati dalla Repubblica di Venezia in suo onore nel maggio-giugno del 1493²². Di rilievo il contenuto mitologico di una delle azioni rappresentative organizzate per l'ingresso trionfale di Beatrice sul Canal Grande: la disputa tra Atena e Poseidone (Minerva e Nettuno nella lettera di Beatrice) per l'imposizione del nome alla città di Atene nel momento della sua fondazione. Così Beatrice descrive la rappresentazione dell'episodio:

Saltato Neptuno, vene poi drieto Minerva facendo il simile, et accostandosi balorono insieme. Poi Minerva dedi del dardo nel monte, et salite fora oliva. Poi Neptuno dedi del tridente et salite fori uno cavallo. Ce erano alcuni lato al monte cum libri quali significavano el judicio se doveva dare del nome se doveva mettere alla città principiata in quello monte, et fu giudicato in favore di Minerva, et però se conclude questa representatione che cum la unione se mantengano li stati e però spectare a chi fa simili effecti el ponerli el nome, come Minerva pose a quella nominandola Athene dove fu el fondamento del studio secondo se dice.

²¹ Il testo da *Le rime di Bernardo Bellincioni*, a cura di P. Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1876-78, II, p. 208.

²² Le fonti degli spettacoli per Beatrice del 1493 in Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 86-95.

La posta del conflitto tra i doni di Atena e Poseidone non è ovviamente soltanto il nome della città antica che è «el fondamento del studio», ma è il destino di guerra e di pace, di terra e di mare, racchiuso nei dilemmi strategici della nuova Atene. Nella fonte del racconto mitico (Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 70-82), i sapienti («alcuni cum libri» secondo Beatrice) che giudicano la disputa sono a loro volta un concilio degli dèi (tra le altre fonti Erodoto, VIII, 55; e Apollodoro, *Bibliotheca*, III, 14). Verso la fine del Quattrocento la cultura antiquaria acquista a Venezia un significato politico e s'insedia nella storiografia ufficiale, nei cerimoniali statali e nell'iconografia della Repubblica. Tra le accezioni più rilevanti della mitologia di Stato negli anni seguenti vanno ricordate le presenze di Mercurio e Poseidone nella *Veduta di Venezia* incisa da Iacopo de' Barbari nel 1500; e si può richiamare la presenza di un'allegoria della Vittoria, secondo alcune descrizioni (ma secondo Francesco Sansovino è un'immagine della Pace con un ramo d'ulivo) insieme a Cerere con la cornucopia e ad Astrea, ricorrente figura di Venezia come personificazione della Giustizia, nel fregio della base del piedistallo portabandiera centrale di piazza San Marco, scolpito da Alessandro Leopardi nel 1505-6²³.

Evidentemente lo spettacolo mitologico per Beatrice va valutato come un episodio decisivo nell'assunzione del pantheon greco-romano a fondamento di una *Staatsymbolik*. Ma gli spettacoli per Beatrice non si esaurivano con la rappresentazione sul Canal Grande della disputa per il battesimo di Atene. Qualche giorno dopo, in una festa a Palazzo Ducale, Eleonora d'Aragona, madre di Beatrice, segnala una rappresentazione di «queste sue momarie». Sabellico descrive in un'epistola la rappresentazione della «fabula Meleagri». Beatrice descrive i carri di Diana, di Altea, della Morte e un carro di guerrieri, «che furono fatti per rappresentare la vita di Meleagro, qual cum balli fu rappresentata degnissimamente dal nascimento fino a morte».

Perché il mito di Meleagro? Qualche anno fa, nell'analizzare lo spettacolo mi ero limitato a sottolineare l'indiscutibile autonomia

²³ Per l'analisi dei fregi dei piedistalli, B. Jestaz, *Requiem pour Alessandro Leopardi*, in «Revue de l'Art», 55, 1982, pp. 23-34, che avanza esplicitamente la correlazione con lo spettacolo per Beatrice; D. Rosand, *Venezia e gli dei*, in *Renovatio urbis*, a cura di Manfredo Tafuri, Roma, Officina, 1984, pp. 201-215; Patricia Fortini Brown, *Venice and the Antiquity*, New Haven and London, Yale University Press, 1996, pp. 265-268.

espressiva dalla danza nell'elaborare il contenuto mitico. Ma non avevo sospettato un collegamento con il racconto della disputa sul nome di Atene. Non avevo letto il dossier sull'eroe caledonio redatto da Marcel Detienne in un saggio pubblicato in *L'écriture d'Orphée*²⁴. Nel saggio Detienne sottolinea il legame tra l'ulivo, pianta dispensatrice di vita e nutrimento nell'economia ateniese (con il riferimento eziologico nel mito riportato da Erodoto sulla disputa tra gli dèi), e alcuni miti eroici. In una versione del mito di Meleagro, l'infante regale nasce uscendo dal ventre della madre Altea con un ramo d'ulivo (*thallòs elaiàs*), e questo ramo diventa il suo corpo parallelo, destinato a essere sottratto alla fiamma e conservato, e poi a provocarne la morte bruciando nel fuoco dove viene gettato dalla madre, sconvolta dall'uccisione dei suoi fratelli da parte dell'eroe. Il ramo d'ulivo è l'oggetto mitico comune soggiacente agli episodi dei due spettacoli rappresentati per l'entrata di Beatrice d'Este a Venezia. Questo oggetto introduce anche una probabile analogia con il *lignum vitae* cristiano, e comunque dimostra la profondità della concezione mitologica dei due spettacoli. Per rintracciare il *missing link* tra Meleagro e l'ulivo, che soggiace al raccordo dei due episodi mitici, bisogna risalire ai commenti bizantini. Che il ramo che racchiude la vita dell'eroe sia un ramo d'ulivo in effetti non è detto né in Erodoto né in Ovidio o Apollodoro. Si tratta di una versione testimoniata nei commenti di Tzetze (XII secolo) all'*Alessandra* di Licofrone²⁵, e secoli prima nella *Chronographia* di Malalas (VI secolo)²⁶, dove i miti greci sono iscritti nella geografia e nella cronologia della storia umana. La storia di Meleagro era stata trattata da Euripide in una tragedia perduta. A Venezia, nella tragedia senza parole testimoniata da Beatrice d'Este e da una lettera dell'umanista Sabellico, il motivo del ramo d'ulivo segna il rovesciamento di un segno di vita e di pace, in un mito di fondazione, in segno e strumento di morte per una saga di discordia familiare.

²⁴ Marcel Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 71-84.

²⁵ *Lycophronis Alexandra*, a cura di E. Scheer, Berlin, Weidmann, 2 voll., 1881-1908, I, p. 178.

²⁶ Ioannes Malalas, *Chronographia*, a cura di Hans Thurn, Berlin, de Gruyter, 2000, p. 128 (VI, 21).

«Missing link». *Postilla metodologica*

L'uso della mitologia classica, delle sue immagini e delle sue storie, negli spettacoli europei civici e di corte, tra il XIV e il XVI secolo e oltre, è un tema familiare, anche se in termini distorti o parziali, agli studiosi di teatro. Non lo è ancora altrettanto agli studiosi dei processi determinanti nella circolazione degli oggetti e dei movimenti culturali. La momaria, forma preminente negli annali dello spettacolo veneziano tra il XV e il XVI secolo, abita in questa zona di penombra, sfiorata dagli specialisti della cultura antiquaria e archeologica. Il recente, ponderato e approfondito saggio di Patricia Fortini Brown dedicato a *Venice and the Antiquity* incontra e liquida rapidamente l'argomento, lo colloca sulla soglia tra la realtà della vita e l'irrealtà delle immagini, sospeso tra il senso «romantico» e il senso «storico», tra il valore riservato e il valore civico della cultura antiquaria e del senso del passato che caratterizzano la presenza e il consumo dell'antico a Venezia, nel primo Rinascimento²⁷.

Fenomeni di enorme e misconosciuta portata, la momaria e le altre forme di spettacolo mitologico che esulano dai generi della drammaturgia letteraria antica, erano cantieri di produzione di azioni e di immagini, di sintesi e contaminazioni specifiche. Nel loro linguaggio perduto, e talvolta cifrato, rivivono gli stati dello spettacolo che erano momento vivo e determinante della sfera pubblica e delle pratiche simboliche. In un intervento di qualche anno fa su *Mito. Distanza e menzogna*, riedito in *Occhiacci di legno*²⁸, Carlo Ginzburg ricostruiva il terreno d'incontro della logica della finzione poetica e della riflessione sul mito nella cultura occidentale, respingendo la visione superficiale di «chi tende a vedere ancora nella mitologia un repertorio di forme e schemi narrativi scontati, a cui poeti e pittori ricorrevano più o meno stancamente». Nell'ambito dello spettacolo rinascimentale, il livello dei significati, intrinsecamente variabile, e la profondità delle implicazioni simboliche non sono il solo aspetto, e non sono il più importante, del ricorso delle favole antiche e della loro circolazione tra fasce di comprensione e occasioni d'impiego nell'invenzione rappresentativa. Le favole antiche riacquistano vita e ricreano significati per la presenza materiale delle azioni e delle perso-

²⁷ Patricia Fortini Brown, *Venice and the Antiquity*, cit.

²⁸ Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 40-81.

nificazioni pagane, per la loro compresenza e alternanza con la celebrazione cristiana nei calendari e nelle apparenze delle feste familiari e delle celebrazioni comuni.

La discussione sulla persistenza delle forme pagane, sul valore logico, conoscitivo e politico delle figure e delle storie mitiche nella cultura occidentale, rischia di rinchiudersi nel recinto delle scritture, o nell'inventario delle corrispondenze iconografiche, se si disconosce l'immenso continente delle azioni rappresentative per cui i centauri e le ninfe e gli dèi dei gentili non erano solo finzioni sulla cui accettabilità e strumentalità si discuteva e si operava, ma apparizioni incarnate dagli stessi individui e gruppi che rappresentavano storie e immagini della mitologia cristiana. Gli usi e i valori che il mito assumeva nelle pratiche rappresentative dei cittadini europei mettono in questione la relazione tra celebrazioni pubbliche, strumenti espressivi, forme associative, saperi e tecniche individuali e collettive che si impregnavano delle immagini antiche e le riplasmavano; in sostanza l'identità conseguita e prodotta nella relazione con immagini e storie ritenute fondamentali e significanti. Conosciamo dipinti, testi, xilografie che testimoniano contaminazioni e compromessi. Ignoriamo o sottovalutiamo azioni e pratiche che non hanno raggiunto lo statuto di cose conservabili o di monumenti, eppure esibivano la ragion d'essere di alcune comunità urbane, o si offrivano come fondamento delle retoriche delle celebrazioni statali. La migrazione delle figure da un supporto dall'altro, nelle miniature dei manoscritti, o nelle pareti affrescate, o nella decorazione mobile degli arazzi, è un indice di circolazione che ne spiega la portata e la pervasività. Ma l'apparizione dell'immagine vivente collegava drammaticamente il tempo della festa, come condensazione del sapere e delle tecniche di intrattenimento, al passato e all'eterno ritorno degli archetipi a cui i modelli e le fonti si ispiravano.

Nel concludere la conferenza tenuta nel maggio del 1928 presso la Handelskammer di Amburgo, in cui si avvale di alcuni dei pannelli dell'*Atlas Mnemosyne*, Warburg ebbe a formulare, commentando il manoscritto vaticano relativo alla festa pesarese del 1475 e le sue miniature, una problematica definizione del rapporto tra libro e spettacolo, che andava ben oltre la correlazione tra evento e fonte scritta che lo testimonia. Nel passaggio tra la concezione archeologica della festa e la fissazione delle immagini nel libro illustrato, Warburg leggeva la tensione tra le presenze evidenti e momentanee della festa, la ripetizione ossessiva dei repertori dell'antichità pagana e il pathos delle apparizioni soprannaturali, scrivendone come di una tragica sovrapposizione tra arte e vita.

Ohne das illustrierte Buch könnten wir gerade jene Gestalten des Festwesens, die das «missing link» wurden zwischen Leben und Kunst, niemals erfassen; denn eben in jenen Schöpfungen des Festwesens steht die Tragik der Vergänglichkeit im schmerzlichsten Gegensatz zu der überwältigend sinnfälligen Überzeugungskraft ihrer körperlichen Augenblicksexistenz²⁹.

Nell'acuta percezione che Warburg possedeva dei flussi di energia e di senso nelle pratiche simboliche, le rappresentazioni di corte e gli spettacoli di strada hanno un significato decisivo e illuminante proprio in virtù della loro transitorietà. L'evidenza insuperabile e intermittente, la materialità fatta di elementi eterogenei, la trasmissione difficile e specifica, la ricostruibilità indiretta, l'intrico di responsabilità, committenze, ideazione, sono altrettanti fattori d'interesse delle azioni rappresentative di contenuto mitologico, e di altre forme di rappresentazione vivente, che si tramutano abitualmente in svantaggio scientifico, in marginalità storiografica o nel puro esercizio di riscontro dei significati e dei repertori. Il privilegio dei testi filosofici, poetici e figurativi, così radicato anche negli storici più addestrati alla varietà delle fonti, e più pronti a richiamarsi all'insegnamento di Warburg nel collezionare diapositive, continua a relegare queste azioni rivelatrici, e i processi vitali a esse soggiacenti, nel magazzino della storia minore.

²⁹ Aby Warburg, *Vortrag Handelskammer 1928. Festwesen*, London, Warburg Institute Archive, testo dattiloscritto, p. 18 («Senza il libro illustrato, non potremmo mai cogliere queste immagini proprie dell'essenza della festa [*Festwesen* si può tradurre sia come «essenza», sia come «sistema, ordine della festa»], che sono diventate il *missing link* tra la vita e l'arte, poiché in queste creazioni della festa il tragico della caducità si colloca nella più dolorosa opposizione alla potente e sensuale forza di convinzione della sua esistenza corporea nell'attimo»). Nell'*Atlas Mnemosyne*, le miniature del Codice Vaticano Urbinato Latino 899 occupano l'intera tavola 36. Sulla sopravvivenza delle immagini in Warburg, Georges Didi-Huberman, *L'immagine vivente*, Paris, Editions de Minuit, 2002.