

Entimemi, Sillogismi, Morfologia dinamica

Tipologia e morfologia nella statuaria greca e romana

Alberto FALIVA

Partendo da alcune considerazioni di Carlo Ginzburg, questo testo intende sottolineare la differenza esistente tra i modelli tipologici della statuaria e della pittura antiche e Rinascimentali, quindi il ruolo delle semplici affinità formali, delle libere evocazioni morfologiche nell'ambito delle stesse statuaria e pittura.

George Latour Heinsen

Parole chiave: tipologia, morfologia, statuaria antica, pittura, entimemi, sillogismi, morfologia e tipologia, storia, retorica, prova, Carlo Ginzburg, Michel Foucault.

Partiamo da una bellissima riflessione svolta da Carlo Ginzburg nel suo libro dedicato a *Piero della Francesca*: riferendosi ai lavori di Storia dell'Arte del celebre critico Roberto Longhi, Ginzburg presenta la lettura del metodo di analisi dello stesso Longhi, riferendosi alla Morfologia dinamica¹. All'interno di tale morfologia, gli Individui artistici che popolano l'insieme della Storia dell'Arte, vengono definiti (metaforicamente) quali elementi di una galassia; proprio per questo motivo "all'interno di questa galassia, astri minori deviano dalle loro orbite perché attratti da astri maggiori". Sappiamo, oggi più che mai, che queste serie di sviluppo storico mantengono rapporti inessenziali da un punto di vista cronologico. Fatta eccezione per i casi nei quali il ruolo dell'evidenza esterna (cioè non morfologica) viene rilevato da Ginzburg² (ad esempio) nello scritto di Longhi, del 1943, relativo a *Stefano fiorentino*. In esso, elementi quali le misure, la bulinatura, i nimbi razzati e l'iconografia, giocano assieme in un concerto di convergenze.

Il discorso diviene alquanto interessante, se proponiamo un'ulteriore premessa: in un altro celebre volume, lo stesso Ginzburg parla dei rapporti tra Storia, retorica e prova. Il sillogismo con minor numero di premesse, cioè l'entimema di Aristotele, è la prova; ma soltanto gli entimemi basati su segni necessari (tekmēria) consentono di arrivare a conclusioni inconfutabili (Aristotele³).

L'auspicio cui giunge Ginzburg, al termine dell'appendice al suo volume dedicato a *Piero della Francesca*, riguarda la necessità di una "storia sociale dell'arte", nell'ambito di serie calendariali dedotte da convergenze analoghe in altrettante serie documentarie: queste Storie non riguardano più (ovviamente) la "critica figurativa pura" del giovane Longhi.

Che la Storia, la retorica e la prova, siano intimamente intrecciate, è appunto stato brillantemente dimostrato da Ginzburg, nei volumi qui sopra citati. Tuttavia, vorremmo ora ritornare a Michel Foucault, pensando al ruolo dello scetticismo postmoderno indirizzato verso la Storia: ricordiamoci l'analisi della conoscenza nei termini del potere proposta dallo studioso francese, oppure l'affermazione secondo la quale "la versione del passato destinata a prevalere è quella retoricamente più efficace". Foucault cita Nietzsche⁴ affermando: "pour se désigner soi-même on disait Agathos, et Deilos pour désigner les autres". E

come diceva Michel de Certeau, sappiamo che la Storia non rappresenta i fatti realmente avvenuti, ma il racconto (che una persona singola propone) dei fatti realmente accaduti.

Questi "limiti" della Storia, o del lavoro dello storico, segnano inequivocabilmente anche la natura della prova inconfutabile, cioè del documento storico (ad esempio dell'atto d'archivio). È evidente che è l'analisi del contesto a permetterci di comprendere questi trabocchetti: la falsità della donazione di Costantino, dimostrata da Lorenzo Valla, si basa su considerazioni di linguaggio, di retorica. La falsità di documenti redatti appositamente per giustificare certi poteri, può riguardare moltissimi documenti archivistici che noi, proprio in quanto scritti, tenderemmo a considerare per il loro mero significato di linguaggio.

E qui viene il punto. Risulta evidente che basterebbe cambiare il nome a questi limiti, chiamandoli semplicemente "premesse", per dimostrare qualcosa di assolutamente interessante. Le prove inconfutabili, alla pari dei sillogismi, siano essi con maggiore o minor numero di premesse (cioè, siano essi maggiormente vicini alla realtà dei fatti oppure in maniera minore), non sono altro che parte integrante di una sola definizione di sillogismi, di entimemi. Alla pari delle prove confutabili, quelle derivanti da atti d'archivio (ad esempio) sono passibili di presentare dei "limiti", delle necessarie premesse sulla loro origine, funzione, necessità legata (magari) ad un certo tipo/i di potere/i. Il Potere, si sa, parla molti linguaggi, tra loro differenti. Orbene, a questo punto possiamo tornare all'inizio, alla galassia di Longhi citata da Ginzburg. Se all'interno di questa galassia, "astri minori deviano dalle loro orbite perché attratti da astri maggiori", significa che esistono certe ipotesi (sillogismi) con un certo, basso, numero di premesse, e dei sillogismi dotati di un grande numero di premesse (diciamo maggiormente ipotetici, faticosi, costruiti). Si badi, però: proprio per i limiti sopraindicati, non è detto che i sillogismi con meno premesse, cioè i più semplici (i più emozionanti, per dirla come Cicerone), siano i più fedeli alla realtà (anzi, spesso è il contrario); soltanto in certi casi (i tekmēria di Aristotele, appunto) essi sono senz'altro i più tecnicamente vicini alla realtà.

Gli astri maggiori sono quindi, secondo chi scrive, i sillogismi (in serie) con meno premesse, quelli che più di ogni altro tendono a rappresentare il più possibile la verità. Per la Morfologia dina-

¹ Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, 2001, p.152.

² Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, 2001, p.158.

³ Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza*, Milano, 2000, p.54.

⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p.316

mica, un'ipotesi genera un'altra ipotesi, in un gioco (gerarchico) solo *potenzialmente* ripetibile all'infinito. C'è, verrebbe da dire, anche per la questione delle prove inconfutabili, compresi (ad esempio) i nimbi razzati, le bulinature e le misure di una determinata espressione artistica pittorica, un'ipotesi genera un'altra ipotesi, e così via, spingendosi potenzialmente all'infinito. C'è sempre il pericolo di una banale coincidenza fortuita, anche tra le identità inconfutabili. La soggettività che indebolisce il valore oggettivo della lettura delle fonti morfologiche si ritrova nei limiti della lettura, sempre soggettiva, delle fonti archivistiche. La diversità riguarda la natura delle stesse fonti storiche considerate, naturalmente: per la Morfologia le sole Forme e l'iconografia, per la documentazione archivistica i soli atti notarili (o similari), ecc... È proprio per questo, lo ripetiamo come auspica Ginzburg, che possiamo parlare di una "storia sociale dell'arte", nell'ambito di serie calendariali dedotte da convergenze analoghe in altrettante serie documentarie. Lo ha detto bene Renato de Fusco nel suo libro *Storia e Struttura*⁵, riferendosi al metodo weberiano: "cos'altro è approfondire un'indagine storica se non accantonare, porre in parentesi, tutto quanto è noto per avanzare nuove ipotesi, per analizzare i lati più inediti e trascurati delle questioni?"

C'è ancora un punto di fondamentale importanza, legato a questi temi, da non dimenticare. Si tratta dell'analisi effettuata dallo stesso Ginzburg, circa l'evidenza esterna delle prove non legate agli aspetti morfologici, quella sopraindicata: l'autore parla quindi di due tipi di argomentazione, quella interna (legata alla morfologia) e quella (appunto) esterna.

Egli accosta, o per meglio dire è tentato di accostare, il primo tipo di argomentazione (interna) al polo metaforico, mentre il secondo, al polo metonimico del linguaggio, citando Jakobson⁶. Ma non solo: subito dopo parla della prima argomentazione come la prima "via attraverso la quale si giunge all'attribuzione" di un'opera. La seconda (esterna e metonimica) è quella del peso relativo degli strumenti che consentono di controllare la prima argomentazione. Tale distanza si annulla, dice ovviamente Ginzburg⁷, quando si analizza per la prima volta, storicamente, l'opera di un artista che non è mai stato indagato⁸; nel senso che la prima argomentazione, cioè le serie di ipotesi sulla morfologia, non esistono ancora, non sono ancora state descritte.

Un problema analogo, che tuttavia ci farà andare oltre le considerazioni di Ginzburg, è capitato a chi scrive, tracciando la prima storia della famiglia di architetti cremonesi del Cinquecento(9). Ma proprio in quel caso le argomentazioni interne presentavano gli stessi problemi di quelle esterne: mai descritte in una sintesi, persino le sole fonti bibliografiche ed archivistiche disponibili erano tra loro contraddittorie.

Erano cioè "soggettive", come quelle morfologiche (peraltro alquanto eclettiche, nel caso cremonese), nella loro palese oggettività di fonte storica scritta. Tuttavia (e torniamo alla nostra prima conclusione) anche qui trovavamo delle ipotesi che

generavano altre ipotesi. Ma queste ipotesi (che chiameremo sillogismi) sono due identiche tipologie di entimemi, legati ad argomentazioni interne ed esterne, e posizionati sullo stesso piano di retorica e logica. Quando un documento bibliografico (dal cantiere delle Biblioteche, per parlare come Foucault), suggerisce diverse interpretazioni rispetto ad un documento d'archivio (i materiali della Storia, per dirla nuovamente alla Foucault), dobbiamo considerare i limiti di entrambe le fonti, accostandole a differenti ipotesi sia morfologiche (interne), sia esterne. Confrontiamo le fonti, cioè le "misuriamo" allo scopo di saggiare la maggiore o minore veridicità; nel procedere siamo costretti a ripetere più volte le stesse frasi, accostandole a contesti tra loro differenti. Facciamo quell'operazione indicata da Ginzburg mentre parla di Flaubert e dei suoi spazi bianchi: la nostra narrazione è l'argomentazione iniziale di un cammino, ancora ipotetico, che si interromperà, che lascerà uno spazio bianco al suo termine. È come se argomentazioni interne ed esterne, paradossalmente, non rappresentassero altro che una sola, grande, ipotesi generale. Dalla stessa, se togliessimo via via le differenti premesse, potremmo ritrovare le singole ipotesi, esterne ed interne.

E con quale figura retorica inizia il suo "*Les mots et les choses*", lo stesso Michel Foucault, se non con l'inizio del pensiero dell'uomo moderno, attuato per mezzo della metafora, cioè della *ressemblance*? Alla stessa fanno seguito l'identità e la differenza del pensiero scientifico, seguiti dalla analogia, cioè l'identità e differenza che concernono delle serie di elementi, per concludere con la finale filologia. In un certo senso, la storia tracciata da Foucault segue il processo di analisi storica delle due fasi di Ginzburg: primo, metafora, *ressemblance*; secondo, identità e differenze nelle serie di elementi (*analogie*, metonimia), dubbio della veridicità delle stesse identità e differenze, per tramite di analisi filologica (e cioè limiti propri dello scetticismo contro la possibilità di una-tante Storia/e).

Quello che vogliamo proporre con gli esempi che seguono è proprio questo: la Morfologia dinamica, o dovremmo meglio dire "l'analisi delle serie documentarie" (estendendo il concetto di morfologia dinamica alle argomentazioni esterne, cioè sposando la sempre esistita fusione tra storia, retorica e prova), come gli atti notarili, come le pietre degli edifici storici ancor'oggi esistenti, non si basano soltanto su affinità legate ad uno "stile", ad una firma di un determinato autore, o ad un certo e ben determinato periodo. Non fanno rimbalzare banalmente le argomentazioni in bilico tra autore (contratto d'archivio) e stile (opera realizzata) o viceversa. Esse si legano a volte alle semplici forme e proporzioni (quarto caso), a semplici espressioni di emozioni ritratte, ad una tipologia generica di divinità femminile (primo caso), ad una rappresentazione di una precisa divinità come Zeus (terzo caso), e così via, tra personaggi di sesso opposto, oppure di una stessa età, tra ritratti importanti ed imitazioni secondarie, ecc... Le serie seguono percorsi trasversali, collegando esempi lontanissimi tra loro, oppure vicinissimi, per i dodici successivi casi-tipo da noi presi in considerazione.

⁵ Renato de Fusco, *Storia e Struttura*, Napoli, 1970, p.105.

⁶ Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, 2001, p.156.

⁷ Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, 2001, p.159.

⁸ Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, 2001, p.158.

⁹ Alberto Faliva, Francesco e Giuseppe Dattaro. *La palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona, 2003, e anche: Alberto Faliva, Alain Erlande Brandenburg, Robert J. Knecht, Richard Ingersoll, Aurora Scotti Tosini, David Ekserdjian, *Renaissance Franco-Italienne. Serlio, Du Cerceau et les Dattaro*, Cremona, 2005.

Figura 1 - Taranto, Dea seduta, Berlino, Staatliche Museen.
 Figura 2 - Selinunte, Testa di Dea, Palermo, Museo Nazionale.



Primo. La rappresentazione di una dea femminile, come nel caso delle figure indicate (figg.1 e 2) risalenti all'antica Grecia, dimostra l'esistenza di notevoli affinità, sempre ripetute dagli scultori.

Figura 3 - Capo Sunio, Giovane vincitore, Atene, Museo Nazionale.
 Figura 4 - Olimpia, Tempio di Zeus, Apollo.



Secondo. Il caso di affinità riguarda però situazioni nelle quali non troviamo rispondenza ad un determinato personaggio mitologico, ma anche semplici evocazioni formali (figg.3 e 4), giustificabili come parti integranti di uno stesso contesto artistico geografico e/o cronologico.

Terzo. Diverso ancora è il caso di affinità tra i veri e propri personaggi della mitologia Greca (figg.5-6-7).



Figura 5 - Cirene, Testa di Zeus, Cirene, Museo delle Sculture

Figura 6 - Milasa, testa di Zeus, Boston, Museum of Fine Arts.

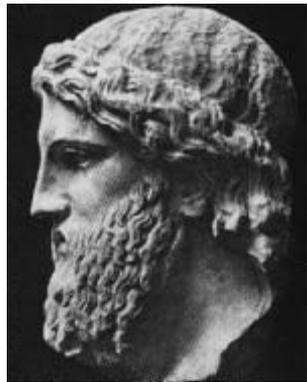


Figura 7 - Tireatide, Rilievo votivo ad Asclepio, Atene, Museo Nazionale.

Quarto. Esiste la possibilità di ritrovare affinità tra semplici composizioni geometriche di personaggi, come è il caso qui indicato di una statua Greca ripresa nella Roma antica (figg.8 e9). Le affinità formali si ritrovano persino in



Figura 8 - (Zeus rapisce Ganimede, Museo di Olimpia)
 Figura 9 - (Satricum. Antefisse del Tempio della Mater Matuta).

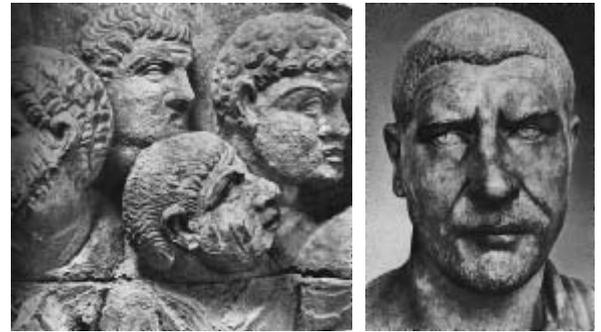


Figura 10 - (Roma, Arco di Costantino, Allocuzione di Costantino)

Figura 11a - (Porcigliano, ritratto dell'Imperatore Filippo l'Arabo, Vaticano, Braccio Nuovo)

Figura 11b - (ritratto di donna, Berlino, Staatliche Museen).



questo ritratto di uomo (si veda la testa centrale inclinata verso l'alto del bassorilievo, fig.10) e questa testa romana (fig.11a). Oppure tra la testa a destra in alto del bassorilievo e la testa romana della figura 11b. Simile comportamento si osserva nella statuaria Greca qui sotto indicata (figg.12 e 13, 14 e 15).



Figura 12 - (Supplice Barberini, Parigi, Museo del Louvre)



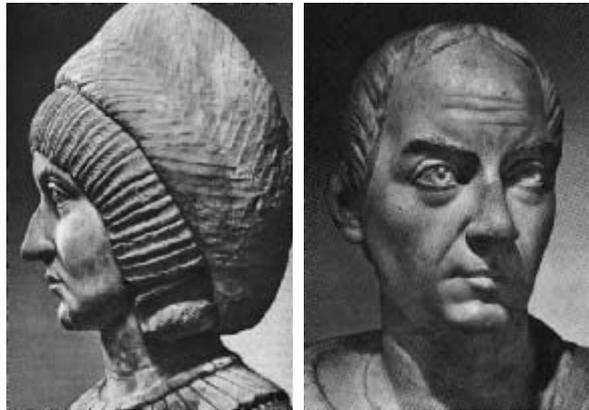
Figura 13 - (Roma, Niobide fuggente, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek).

Figura 14 - (Prassitele, Ermete che porta Dioniso fanciullo, Olimpia, Museo)

Figura 15 - (L'efebro di Anticitera, Atene, Museo Nazionale).



Quinto. Tali affinità formali riguardano persino personaggi di sesso opposto. Si vedano le due statue romane qui sotto indicate (figg.16-17).



Sesto. Il caso più classico è, naturalmente, quello di una evocazione romana di opere Greche. Si vedano le affinità tra il personaggio romano morente del bassorilievo con la statua di origine Greca di Oreste (figg.18 e 19).

Settimo. Casi eclatanti di riferimenti si hanno quando un personaggio importante come Atena si ritrova in medaglioni che non necessariamente rappresentano la stessa Atena (figg.20-21).



Figure 20 - (Camino, stele funeraria di Crito e Timarista, Rodi, Museo Archeologico)



Figure 21 - (Kul-Oba, Medaglione, testa di Atena, Leningrado, Museo dell'Ermitage).

Figure 22 - (Atene, ritratto di Polydeikes, Berlino, Staatliche Museen)



Figure 23 - (Roma, ritratto di ragazzo, Firenze, Collezione privata).



Ottavo. Esistono persino tipologie legate all'età dei personaggi rappresentati. Possiamo dire che nei due casi qui sotto indicati, il bambino tipico dell'antica Roma assume spesso questa rappresentazione (figg.22 e 23). La giovinetta

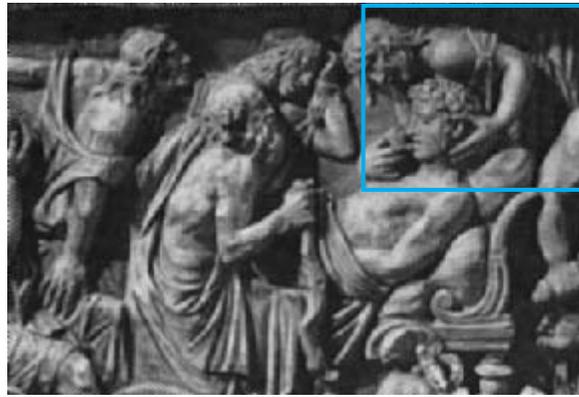


Figure 16 - (Roma, ritratto di dama, Roma, Museo Torlonia)
Figure 17 - (Roma, Statua d'un magistrato, Roma, Palazzo dei Conservatori).

Figure 18 - (Roma, frammento di sarcofago, morte di Meleagro, Parigi, Louvre)

Figure 19 - (Menelaos, Oreste ed Elettra, Roma, Museo Nazionale).

Greca indicata segue le stesse considerazioni (figg.24 e 25). Naturalmente, questi casi tendono a confondersi con rappresentazioni di uno stesso ambito artistico, cronologico o geografico: si vedano le quattro figure qui sotto indicate (figg.26 e 27, 28 e 29).



Figure 24 - (Pittore di Pan, cratere, Artemide che uccide Atteone, Boston, Museum of Fine Arts)
Figure 25 - (Pittore di Pan, Menade, Palermo, Museo Nazionale).



Figure 26 - (Attica, busto di donna, Parigi, Louvre)
Figure 27 - (Argo, Heraion, Atene, Museo Nazionale).



Figure 28 - (Olimpia, Tempio di Zeus, Atene, Parigi, Louvre)
Figure 29 - (Olimpia, Tempio di Zeus, Atene, Olimpia, Museo).

Nono. Le affinità possono riguardare persino espressioni di emozioni nei volti. Si vedano gli esempi Greco (sinistra) e romano (destra) qui sotto riportati (figg.30 e 31).



Figura 30 - (Olimpia, Tempio di Zeus, Olimpia, Museo)
 Figura 31 - (Roma, Sarcofago di un generale di Marco Aurelio, Roma, Museo Nazionale).

Figura 32 - (Daniel Auteuil)
 Figura 33 - (divinità celtica, Bouray sur Juine, Essonne, Saint Germain en Laye, Musée des Antiquités Nationales).



Figura 38 - (Piero della Francesca, Flagellazione di Cristo, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) →
 Figura 39 - (Samno, pittore di Arianna, Teseo abbandona Arianna, Boston, Museum of Fine Arts). →

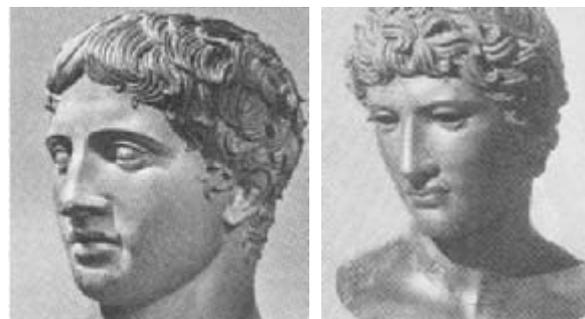
Decimo. Le affinità possono riguardare, naturalmente, personaggi realmente esistenti ancora oggi. In questo caso, ovviamente, entriamo nel campo della coincidenza. Pensiamo, ironicamente, al celebre attore francese Daniel Auteuil ed al ritratto della divinità celtica (quindi "francese") di Bouray sur Juine, in Francia (vedi naso, orecchie, labbra, occhi e collo e mento). Figg. 32 e 33.

Undicesimo. Ancora quattro esempi di affinità dell'antica Grecia: Afrodite ed una testa femminile, e due ritratti di giovani (figg.34-35 e 36-37).



Figura 34 - (Prassitele, Afrodite di Cnido, Parigi, Louvre)
 Figura 35 - (Salamina di Cipro, testa femminile, The Cyprus Museum).

Figura 36 - (Policleto, testa di Doriforo, Napoli, Museo Nazionale)
 Figura 37 - (Benevento, testa di Atleta, Museo del Louvre).



Dodicesimo. Per finire, le affinità tra opere dell'antica Grecia e del Quattrocento italiano, si ritrovano in questi esempi. I volti disegnati da Piero della Francesca sembrano evocare il Teseo e l'Ermete della tradizione Greca classica (figg.38-39-40-41-42). Al di là delle numerose interpretazioni del dipinto di Piero in questione, qui si intende solo continuare l'analisi di possibili evocazioni tipologiche. Si notino le labbra "imbronciate" di Teseo, come quelle del personaggio di Piero, il mento voluminoso, la pettinatura ed il collo taurino. Mentre si noti l'occhio, le labbra e la barba, il cappello, il profilo ed il naso di Ermete, simili all'altro personaggio di Piero. Il Teseo è manierismo puro, ed infatti ritroviamo lo stesso volto in figura 42, in altre rappresentazioni. Mentre Ermete è classicismo puro, ed è quindi ritrovabile in altre rappresentazioni dello stesso personaggio, anche scultoree.



Figura 40 - (Piero della Francesca, Flagellazione di Cristo, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche)

Figura 41 - (Pittore della Fiala, Ermete, Monaco, Staatliche Antikensammlungen)
 Figura 42 - (Pittore di Dario, Napoli, Museo Nazionale).



Conclusioni. Persino la pittrice rinascimentale Sofonisba Anguissola sembra valersi di libere evocazioni compositive, cioè non specificatamente legate a citazioni puntuali, nel suo autoritratto da confrontare con il celebre ritratto firmato dal Cranach (figg.43 e 44). Si vedano la forma dei pagiglioni auricolari, della testa, i vestiti e la composizione del collo, lo sfondo di colore verde, ma soprattutto il taglio delle labbra e la curva del naso.



Figura 43 - (Sofonisba Anguissola, Autoritratto, metà del XVI secolo, Boston, Museum of Fine Arts)
Figura 44 - (Lukas Cranach, Cristiane Eulenaus, 1534, Gemaldegalerie, Dresda)

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Carlo GINZBURG, *Rapporti di forza*, Milano, 2000
 Carlo GINZBURG, *Indagini su Piero*, Torino, 2001
 Renato DE FUSCO, *Storia e Struttura*, Napoli, 1970
 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, 1966
 R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano, 2002
 R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 2001
 CHARBONNEAUX, Martin, Villard, *La Grecia Classica*, Milano, 1998.

Alberto FALIVA (1972) si laurea in Architettura con il prof. Howard Burns e con la dr. Monique Chatenet (responsabile in capo del Patrimonio Nazionale francese) nel 2001, presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Il 13 dicembre 2004 riceve il titolo di dottore in Storia dell'arte, dopo aver sostenuto il Dottorato di Ricerca al Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance di Tours con il prof. Yves Pauwels. Dal gennaio 2006 al dicembre 2007 è stato nominato Honorary Research Fellow presso il Dipartimento di Storia dell'Arte della Leicester University, in Inghilterra. Da tre anni Cultore della Materia presso la Facoltà di Ingegneria Edile-Architettura di Brescia. Ha partecipato a concorsi internazionali, a conferenze e presentazioni delle sue ricerche in Francia ed Italia; ha da poco organizzato una esposizione parigina, al Musée National de la Renaissance di Ecoen, su invito del Direttore, prof. Alain Erlande Brandenburg, la mostra è giunta in Italia, a Cremona (San Vitale) e Mantova (Casa del Mantegna). La sua esperienza professionale è maturata presso lo Studio di Pierre Louis Faloci (Parigi), presso il collaboratore di Renzo Piano, P.Louis Copat (Parigi), presso lo Studio Guido Canali (Parma), e attualmente presso la Gregotti Associati International di Milano.