

Il tema

MENSULA JOVIS

*Considerazioni sulle fonti filosofiche
della Melencolia I di Albrecht Dürer**

MARCO BERTOZZI

Nella primavera del 1510, all'età di 24 anni, Enrico Cornelio Agrippa inviava il manoscritto del suo *De occulta philosophia* al famoso abate Tritemio, umanista e teologo benedettino, nonché studioso di riconosciuta esperienza nel campo della magia e delle scienze occulte. L'opera, in tre libri, era proprio dedicata a Giovanni Tritemio, a cui Agrippa aveva fatto visita, durante l'inverno 1509-1510, presso l'abbazia di S. Giacomo a Würzburg, dove avevano a lungo conversato dei loro comuni interessi per la magia.

Il manoscritto, che si trova ancora a Würzburg, è l'unica copia rimastaci della prima redazione del *De occ. phil.* L'edizione a stampa, ampiamente rimaneggiata ed arricchita di nuove fonti, uscì nel 1531 (solo il primo libro, con gli indici del secondo e del terzo) e poi nel 1533, a Colonia, in edizione completa.

Conviene leggere subito, prima di ogni ulteriore commento, i brani salienti delle pagine che Agrippa dedica alla melanconia, nel manoscritto del 1510:

Il furore (platonico) è l'illuminazione dell'anima ad opera di dei o demoni... Perciò i filosofi indicano come causa di questo furore, all'interno del corpo umano, l'*humor melancholicus*, ma non quello che è chiamato bile nera (*atra bilis*), cosa tanto funesta e terribile che il suo scatenarsi, secondo gli scienziati e i medici, provoca non solo la pazzia, ma anche l'invasamento da parte di demoni malvagi. Con *humor melancholicus* intendo piuttosto quello che è chiamato *candida bi -*

lis et naturalis. Ora questo umore, quando prende fuoco ed arde, genera il furore che ci porta alla sapienza e al vaticinio, soprattutto quando si combina con qualche influsso celeste, principalmente quello di Saturno. Infatti, poiché, come l'*humor melancholicus*, anche Saturno è freddo e secco, lo influenza costantemente, lo accresce e lo conserva. E inoltre, come è il signore della contemplazione segreta, estraneo a tutti gli affari pubblici e il più alto di tutti i pianeti, così di continuo richiama l'anima dalle cose esterne a quelle interiori, la rende capace di innalzarsi dalle cose inferiori alle più elevate, e le concede sapere e previsione del futuro. Perciò dice Aristotele nei *Problemata* che alcuni uomini, attraverso la melancolia, sono diventati esseri divini, capaci di predire il futuro come le Sibille... e afferma inoltre (Aristotele) che tutti gli uomini che si sono distinti in qualche branca della conoscenza sono stati, in genere, dei melancolici (ait pretereā omnes viros in quavis scientia prestantes ut plurimum extitisse melancholicos): cosa testimoniata da Democrito e Platone, nonché Aristotele, poiché, stando a quello che essi dicono, certi melancolici furono tanto eccellenti per il loro genio da apparire dei anziché uomini. Spesso vediamo melancolici incolti, sciocchi, irresponsabili... presi improvvisamente da questo furore, e divenire grandi poeti e trovare meravigliosi e divini carmi che essi stessi a stento comprendono...

Inoltre, questo *humor melancholicus* ha tale potere, dicono, da attrarre certi demoni nei nostri corpi, tramite la cui presenza e attività gli uomini cadono in estasi e pronunciano molte cose straordinarie. L'intera antichità testimonia che ciò avviene in tre forme diverse, che corrispondono alle tre facoltà della nostra anima, cioè immaginativa, razionale e mentale (omnis testatur antiquitas et hoc sub triplici differentia iuxta triplicem anime apprehensionem, scilicet imaginativam, rationalem et mentalem). Infatti, quando l'anima, abbandonata all'*humor melancholicus*, si concentra interamente nell'immaginazione (*imaginatio*), diviene immediatamente la sede dei demoni inferiori, da cui riceve spesso cognizioni meravigliose nelle arti manuali; così vediamo che qualcuno, del tutto inesperto, diventa all'improvviso un pittore o un architetto o un maestro straordinariamente eccellente in qualche altra arte del genere; se poi i demoni di questa specie ci rivelano il futuro, essi ci mostrano eventi relativi a catastrofi e disastri na-

turali, per esempio l'approssimarsi di tempeste, terremoti, nubifragi o la minaccia di epidemie, carestie, devastazioni e cose del genere... Ma quando l'anima è completamente concentrata nella ragione (*ratio*), essa diventa la sede dei demoni intermedi, tramite i quali raggiunge la conoscenza e la cognizione delle cose naturali e umane; così vediamo un uomo diventare all'improvviso un eccellente filosofo, un medico, un oratore; ed essi ci mostrano, degli eventi futuri, ciò che riguarda la caduta dei regni e il rinnovarsi delle generazioni (*regnorum mutationes et seculorum restitutiones*), profetizzando nello stesso modo della Sibilla ai Romani. Ma quando l'anima si eleva interamente alla mente (*mens*), essa diventa la sede dei demoni superiori, dai quali apprende i segreti delle cose divine, come ad esempio la legge di Dio, le gerarchie angeliche e ciò che si riferisce alla conoscenza delle cose eterne e alla salvezza dell'anima; degli eventi futuri essi ci mostrano, per esempio, i prodigi prossimi, i miracoli, la nascita di un profeta o l'avvento di una nuova religione (*legis mutationem*), come le Sibille vaticinarono su Gesù Cristo molto prima della sua apparizione...¹.

Alla fine di quello straordinario monumento di erudizione rappresentato da *Saturno e la melanconia*, dopo aver illustrato con ampiezza e dettagliatamente la posizione innovativa di Marsilio Ficino, gli autori (ma, in questo caso, sarebbe meglio dire Panofsky, a cui si deve l'analisi dell'incisione di Dürer) concludono l'opera con la questione del «significato fondamentale» della *Melencolia I*². La fonte più vicina a Dürer, per l'ispirazione saturnino-melanconica, non sarebbe Ficino, ma Agrippa, cioè la versione manoscritta del *De occ. phil.* (1510). Dürer, probabilmente, poteva essere venuto a conoscenza di questa prima versione, dato che il suo grande amico Willibald Pirckheimer era in contatto (proprio nel periodo 1510-1515) con l'abate Tritemio, a cui Agrippa aveva inviato il suo manoscritto³.

Cerchiamo di immaginare quel che debba fare un artista che voglia intraprendere una raffigurazione della prima forma, o forma immaginativa, del talento o «furore» melanconico seguendo questa teoria di

Agrippa di Nettesheim. Che cosa dovrebbe raffigurare? Un essere sotto una nube perché la sua mente è melanconica; un essere creativo e insieme profetico, perché la sua mente possiede una parte di *furor* ispirato; un essere le cui facoltà di invenzione sono limitate ai campi del visibile nello spazio, cioè al campo delle arti meccaniche, e il cui sguardo profetico riesce a scorgere solo catastrofi naturali incombenti, perché la sua mente è interamente condizionata dalla facoltà della *imaginatio*; un essere infine che è oscuramente consapevole dell'inadeguatezza delle sue capacità di conoscenza, poiché la sua mente non riesce a consentire alle facoltà superiori di esercitare il loro effetto o a ricevere altro che gli spiriti inferiori. In altre parole, ciò che l'artista dovrebbe rappresentare sarebbe ciò che Albrecht Dürer ha rappresentato nella *Melencolia I*. Non esiste opera d'arte che corrisponda alla nozione di melanconia di Agrippa più dell'incisione di Dürer, né c'è testo con cui l'incisione di Dürer concordi più strettamente dei capitoli di Agrippa sulla melanconia. Se ora supponiamo che l'*Occulta philosophia* sia la fonte essenziale dell'ispirazione di Dürer, e nulla si oppone a tale supposizione, possiamo comprendere perché l'immagine dureriana della Melanconia (la melanconia di un essere immaginativo, distinta da quella del razionale o da quella dello speculativo, la melanconia dell'artista o di chi mediti sull'arte, in quanto distinto da ciò che è politico e scientifico, o metafisico e religioso) si intitoli *Melencolia I...* e perché la melanconia sia creativa e, nello stesso tempo, immersa nella depressione, sia profetica e, nello stesso tempo, confinata nei suoi propri limiti⁴.

Lo stesso Panofsky era giunto a simili conclusioni, anche se in modo più conciso ed esplicito, nel suo lavoro dedicato a *La vita e le opere di Albrecht Dürer*:

La Melanconia alata siede rannicchiata... su una bassa lastra di pietra accanto a un edificio non terminato... è collocata in un luogo freddo e solitario... è accompagnata da un putto imbronciato che, appollaiato su una macina fuori uso, scarabocchia qualcosa su una tegola, e da un braccio denutrito e tremante... essa è caduta in uno stato di tetra inazione. Incurante del suo abbigliamento, con i capelli scomposti,

appoggia la testa sulla mano e con l'altra tiene meccanicamente un compasso, mentre l'avambraccio riposa su un libro chiuso. I suoi occhi sono fissi in uno sguardo accigliato...

Alata ma accovacciata al suolo, incoronata ma offuscata da ombre, munita degli arnesi dell'arte e della scienza ma chiusa in un'oziosa meditazione, dà l'impressione di un essere creativo ridotto alla disperazione dalla consapevolezza di barriere insormontabili che la separano da un più alto dominio di pensiero. Fu forse al fine di accentuare questa idea di un primo, o inferiore, grado di avanzamento che Dürer aggiunse il numero "I" all'iscrizione?⁵

Le conclusioni, a cui perviene Panofsky nella sua interpretazione, suscitano non pochi dubbi e non mi sembra possano risultare del tutto convincenti. Frances A. Yates ha parlato di un senso di delusione, che si manifesterebbe verso la fine di *Saturno e la melanconia*. Questa «caduta deludente» viene così illustrata:

Panofsky crede che l'incisione rappresenti la frustrazione del genio ispirato. Egli pone l'accento sulle ali della «Melencolia», ali grandi e possenti che essa non usa, visto che siede inattiva: per Panofsky le ali rappresentano le aspirazioni del genio, ripiegate e inutili, e questo stato di frustrazione è la causa della melanconia. L'incisione rispecchia, nell'idea di Panofsky, la sofferta situazione del genio creativo, incapace di esprimere le sue visioni e ostacolato dalle condizioni materiali, mentre scivola in una passività melanconica a causa della sensazione di fallimento e di inadeguatezza. Panofsky vuole orientare l'immagine di Dürer in una direzione moderna, o forse ottocentesca, espressiva del senso di tormento e di insuccesso dell'artista creativo: la melanconia è circondata dagli strumenti della sua arte, ma non li adopera; non dispiega le ali, ma siede inattiva, incapace di alzarsi; persino il cane spossato e macilento dell'incisione è ritratto all'interno di questa depressa atmosfera di fallimento e di melanconia del genio frustrato⁶.

Il rilievo critico della Yates risulta, a mio parere, piuttosto plausibile, mentre meno felice mi sembra la motivazione: cioè che

KPS dalla concezione di Agrippa, «che comprendeva il pensiero ermetico e magico del neoplatonismo ficiniano», abbiano escluso l'apporto della magia cabbalistica, che sarebbe invece una «categoria fondamentale» per comprendere l'incisione di Dürer⁷. Agrippa aveva pubblicamente commentato (nel 1508-1509) il *De verbo mirifico* (1494) di Johannes Reuchlin e la redazione manoscritta del *De occ. phil.* contiene una, sia pur limitata, esposizione della cabbala, del tutto dipendente dal testo dello stesso Reuchlin. Nonostante ciò, KPS affermano con decisione che dal trattato di Agrippa del 1510 «erano completamente assenti elementi cabbalistici»⁸. La Yates, al contrario, accentua ed esaspera la presenza di componenti cabbalistiche nella prima versione del *De occ. phil.*, proprio perché si basa sull'assunto di una forte commistione di magia a cabbala nel testo di Agrippa (considerandolo ancora come la fonte certa di Dürer) per interpretare il carattere angelico della *Melencolia* alata e della scala alle sue spalle, che rappresenterebbe la scala di Giacobbe protesa verso il cielo e su cui scenderebbero o salirebbero le forze angeliche. Secondo la Yates, il melanconico-saturnino avrebbe particolarmente bisogno di essere tutelato da presenze angeliche, per assicurarsi la protezione contro le forze del male, visto che l'ispirazione melanconica dipende, sempre seguendo le indicazioni del *De occ. phil.*, dall'influenza di entità demoniche.

Ma, comunque sia, la questione da porsi mi sembra un'altra: le pagine di Agrippa si devono veramente considerare l'unica e sicura fonte filosofica della *Melencolia* di Dürer? Possiamo, prima di proseguire, avanzare qualche ragionevole dubbio. Anche perché, nonostante le affermazioni di Agrippa, secondo cui il suo lavoro giovanile si era ampiamente e pericolosamente diffuso, resta il fatto che l'unica copia rimastaci è quella finita nelle mani dell'abate Tritemio. Certo, altre copie potrebbero essere andate distrutte o disperse, ma è lecito dubitare che il manoscritto avesse trovato così larga circolazione e fosse passato «per le mani di molti, in Italia, in Francia e in Germania», come sosteneva Agrippa⁹.

Non resta dunque che riprendere, da capo, il discorso delle fonti filosofiche di Dürer, per proporre la seguente ipotesi: non è

necessario pensare che Dürer abbia per forza tratto ispirazione dall'opera di Agrippa, anche perché poteva più agevolmente utilizzare altre fonti, in cui trovare tutti gli elementi essenziali per comporre l'originale mosaico della sua famosa incisione. In effetti, le pagine di Agrippa sono una rielaborazione dei testi di Marsilio Ficino, con una cruciale differenza di cui parleremo in seguito. Conviene allora, a questo punto, segnalare i brani che lo stesso Ficino dedica alla melanconia, per capire meglio come Dürer li abbia poi originalmente interpretati.

E questo invero lo conferma Aristotele nel libro dei *Problemi*: dice infatti che tutti gli uomini, in qualsivoglia materia eccellenti, sono stati melancolici, ribadendo in questo l'opinione espressa da Platone nel libro *Sulla scienza*, cioè che gli uomini geniali sono soliti essere assai eccitati e in preda al furore¹⁰.

... Saturno..., il più alto di tutti (i pianeti), innalza colui che ricerca alla contemplazione delle cose più alte. Per questo motivo i filosofi finiscono con l'essere singolari, specialmente quando il loro animo, distolto così dai moti esterni e dal proprio corpo, si fa il più prossimo possibile alle cose divine e quasi loro strumento. E così, ripieno dall'alto di oracoli e influssi divini, pensa continuamente cose nuove e inusitate e predice il futuro... A quale scopo dunque abbiamo parlato tanto dell'umore dell'atra bile? Per ricordarci quanto dobbiamo ricercare ed alimentare l'atra bile, anzi la candida bile, come la migliore, e altrettanto dobbiamo evitare, come la peggiore, quella che le si oppone. Infatti essa è una cosa a tal punto funesta... che il suo impeto è provocato da un demone malvagio...¹¹.

Nell'anima invero, ora noi poniamo l'immaginazione, la ragione e la mente (In anima vero nunc imaginationem, rationem, mentem ponimus). La nostra immaginazione può senz'altro... disporsi, comporsi, conformarsi a Marte e al Sole, in modo che sia sull'istante capace di ricevere gli influssi di Febo e di Marte. In modo simile la ragione... può, imitandolo in un certo modo, porsi in armonico rapporto con Giove... Infine la mente che contempla... in un certo modo si espone a Saturno. Solamente a costei Saturno è propizio. Come infatti il Sole è nemico degli animali notturni, mentre è amico di quelli diurni, così

Saturno è avverso agli uomini che conducono una vita volgare... Saturno lasciò infatti a Giove una vita in società, mentre rivendicò per sé una vita separata e divina (*Vitam namque communem concessit Iovi, separatam vero sibi vendicavit atque divinam*)... proprio Saturno (per parlare platonicamente) svolge le funzioni di Giove nei confronti degli spiriti che abitano le regioni più alte dell'aria, come Giove è un padre premuroso (*iuvans pater*) per gli uomini che conducono la vita in società. A nessuno poi Saturno è più nemico che agli uomini che fingono una vita contemplativa, ma non la conducono veramente. Costoro infatti né Saturno li riconosce come suoi, né Giove, che tempera Saturno, li aiuta, in quanto fuggono le leggi comuni, i costumi e i rapporti degli uomini. Queste cose infatti (come dicono) Giove, legato a Saturno, le volle per sé, mentre Saturno prese per sé le cose separate... Tu, invero, non trascurare il potere di Saturno. Questi infatti è il più potente di tutti i pianeti... È il più alto dei pianeti, e per questo chiamano felice l'uomo che gode del suo favore. E sebbene gli uomini per lo più lo temano moltissimo in quanto alieno alla vita sociale degli uomini, credono tuttavia che sia benevolo anche verso questa vita se, quando possiede moltissimo potere ed autorità nell'ascendente, guarda felicemente il suo Giove, o l'accoglie benevolo nei suoi confini. Altrimenti il suo influsso... diventa quasi un veleno... Contro il suo influsso, estraneo comunemente agli uomini e in un certo senso dissonante, ci arma Giove sia con la sua qualità naturale, sia con alimenti e medicine sicuramente suoi e (come credono) anche con immagini, sia anche con costumi, affari, interessi e cose che sono di sua stretta pertinenza (*Contra influxum eius... nos armat Iuppiter tum naturali qualitate sua, tum alimentis medicinisque certe suis atque, ut putant, etiam imaginibus...*)¹².

Sappiamo che gli *Epistolarum libri XII* (1495) e i *De vita libri tres* (1489) di Ficino erano conosciuti in Germania, verso la fine del XV secolo. Inoltre, il giovane Pirckheimer si era procurato, durante il suo soggiorno a Padova, una copia dei tre libri *De vita*, sembra per incarico del padre¹³. Dürer poteva dunque aver appreso le teorie ficiniane sulla melanconia dall'amico Pirckheimer, oppure durante i suoi avventurosi viaggi in Italia. Ma, in ogni caso,

non doveva essergli sfuggita l'affermazione dello pseudo-Aristotele (*Problemata*, XXX,1), citata da Ficino (*De vita* I, 5), secondo cui «tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica o politica, artistica o letteraria, hanno un temperamento melanconico...»¹⁴. E che tale temperamento (naturale) andava sì coltivato, ma anche tutelato e opportunamente protetto dagli eccessi di una indesiderata patologia. Insomma, l'uomo di genio (filosofo o artista che fosse) si doveva considerare melanconico non per malattia (a cui, certo, era più di altri predisposto), ma per sua peculiare natura: una sorta di dono del destino, da maneggiare però con estrema cautela.

Tuttavia, è necessario sottolineare un aspetto di fondamentale importanza: per Ficino l'ispirazione melanconico-saturnina era, principalmente, patrimonio esclusivo dei letterati e dei filosofi, non degli artisti (una posizione di chiara ascendenza platonica); mentre, più chiaramente, Agrippa estende i doni del genio melanconico-saturnino anche a chi è destinato ad eccellere nelle arti figurative e nell'architettura. La prima versione del *De occ. phil.* è stata considerata la fonte filosofica della *Melencolia* solo perché sia Agrippa che Dürer hanno fatto appello alla medesima autorità, cioè alla ormai nota tesi dello pseudo-Aristotele.

C'è ora da affrontare un altro problema, cioè quello relativo al quadrato magico, che considero un punto d'osservazione fondamentale, anche se sottovalutato da KPS¹⁵, per una più chiara lettura della melanconia düreriana. La questione da porsi è dunque la seguente: da dove Dürer ha tratto ispirazione per il quadrato magico di Giove (la *mensula Jovis*) che compare nella *Melencolia I*? Anche in questo caso, la fonte non può essere Agrippa: infatti il capitolo "De planetarum mensulis" (*De occ. phil.*, II, 22), dedicato ai sette quadrati planetari, compare solo nella edizione a stampa del 1533¹⁶. Ciò dimostra che Dürer aveva avuto l'opportunità di consultare un trattato sui quadrati magici, certamente assai prima di Agrippa¹⁷.

L'idea che gli influssi di Saturno, astro della contemplazione solitaria che eleva l'uomo verso l'attività creativa, dovevano essere regolati dalla presenza razionalizzante di Giove, perviene a Dürer

ancora da Ficino (*De vita* III, 22): Saturno guarderà felicemente il suo Giove e l'accoglierà entro i propri confini. E lo stesso Giove potrà essere rappresentato anche tramite una sua immagine.

L'indicazione di Ficino era stata interpretata da Dürer proprio con una raffigurazione geometrico-razionale di Giove, cioè con il suo quadrato magico. Questo quadrato ha quattro caselle per lato, in cui sono collocati i numeri da 1 a 16, disposti in modo tale che la somma delle linee verticali, orizzontali e diagonali dia sempre la stessa costante, cioè 34. Ma il quadrato planetario forniva anche un effetto particolare e spettacolare al tempo stesso: tra le innumerevoli combinazioni possibili, la tradizione manoscritta presentava esattamente quella in cui le due caselle centrali della riga inferiore contenevano i numeri 15 e 14, una stupefacente coincidenza con l'anno di composizione dell'incisione stessa. In che modo Dürer era venuto a conoscenza di tale quadrato magico?

KPS hanno formulato l'ipotesi che egli abbia avuto l'occasione di incontrare, a Bologna, Luca Pacioli¹⁸. Il noto matematico italiano era a conoscenza dei sette quadrati planetari e su di essi aveva scritto un piccolo trattato, conservatoci in un manoscritto bolognese, il *De viribus quantitatis* (Bibl. Univ., Cod. 250, ff. 118-122) che, nonostante il titolo, è composto in volgare. Pacioli, il cui codice risale agli inizi del Cinquecento, si richiama all'autorità di alcuni astronomi arabi e ci presenta un quadrato magico di Giove che corrisponde a quello raffigurato da Dürer.

Tuttavia, ci troviamo di fronte ad una specie di circolo vizioso, poiché la prova dell'avvenuto incontro tra Albrecht Dürer e Luca Pacioli si basa sul fatto che entrambi si sono serviti di un quadrato planetario con la medesima disposizione numerica. Questa coincidenza non dimostra che i due illustri personaggi si siano necessariamente conosciuti, ma che semmai abbiano avuto accesso alle medesime fonti. Infatti, è possibile accertare l'esistenza di un certo numero di manoscritti, versioni latine di trattati arabi sui sette quadrati magici, che, all'epoca, avevano avuto una qualche diffusione (si veda la *Nota sul quadrato magico*, qui posta in appendice). Si può supporre, con una buona dose di probabilità, che Dürer abbia avuto modo di vedere una copia di questi curiosi

trattati, che non dovevano certo essere sconosciuti alla cerchia delle sue amicizie (Pirckheimer-Tritemio).

Tuttavia, nelle traduzioni latine dei trattati arabi, nonostante si trovino ampie e circostanziate indicazioni magiche, non si fa menzione di un qualche uso del quadrato di Giove, in rapporto a Saturno. Si deve allora all'originale intuizione di Dürer l'aver mescolato insieme elementi accolti da diverse tradizioni, per interpretare a suo modo la melanconia ficiniana, producendo così, come in una sorta di trasmutazione alchemica, effetti stupefacenti ed enigmatici allo stesso tempo.

Ora, dopo aver individuato l'immagine di Giove, occorre chiedersi dove si trova, nell'incisione di Dürer, la rappresentazione di Saturno. Per rispondere a questa domanda, è necessario trovare una coerente visione d'insieme, una interpretazione persuasiva di carattere generale. Per queste considerazioni finali, mi servirò di alcune plausibili ipotesi, avanzate da David Pingree, grande specialista di astrologia antica e curatore della edizione critica di *Picatrix latinus*⁹.

Nell'incisione, secondo Pingree, sono rappresentati i tre livelli dell'essere, collegati tra loro in base ad una struttura gerarchica di valori: la sfera superiore è raffigurata nel margine più alto e comprende i due corpi celesti (a sinistra di chi guarda) insieme alla parte più elevata della scala e della torre (i sette pioli della scala rappresenterebbero l'ascesa dell'anima attraverso le sette stazioni planetarie, per giungere verso il più lontano e freddo degli astri, cioè Saturno, che è anche il più vicino al mondo sovraceleste); la sfera elementare-terrestre si trova nella parte centrale, a sinistra; la sfera intermedia è rappresentata nella zona centrale destra e nella parte inferiore dell'incisione. Due delle figure principali, il blocco di pietra e la *Melencolia*, sono collocate nella fascia intermedia.

Il corpo celeste, nel quadrante superiore di sinistra, viene di solito considerato una cometa. Potrebbe invece trattarsi, suggerisce Pingree, di un pianeta. In questo caso, i raggi luminosi che si irradiano in tutte le direzioni, fino ai limiti del campo visivo, non sarebbero veri e propri raggi luminosi, ma influssi astrali. Si potrebbero allora configurare come raggi per mezzo dei quali, secondo

la magia astrale, i pianeti emanano la loro influenza nel mondo subceleste (sulla base, per es., della dottrina illustrata da al-Kindi nel *De radiis*)²⁰.

Nell'incisione di Dürer, il corpo celeste che emana queste magiche irradiazioni non può che essere Saturno. Anche perché sullo stesso livello di Saturno compaiono due altri simboli astrali, in perfetto collegamento con il pianeta che dona il genio della *Melencolia*. Infatti, in alto a destra, si trova il quadrato magico di Giove, la cui benevola accoglienza da parte di Saturno si rende necessaria per poter dare origine al pensoso artista-filosofo, al genio creativo. Sempre in alto, al centro, è appesa sul muro della torre la Bilancia, che rappresenta il segno zodiacale in cui Saturno si trova (secondo la tradizione astrologica) in esaltazione, dove cioè vengono potenziate ed esaltate le sue qualità.

La parte superiore dell'incisione viene a manifestare la coerenza di quella configurazione astrale in cui Saturno risulta più efficace, perché determina così la nascita del perfetto melanconico in quanto si sta levando, nella sua esaltazione in Bilancia, in congiunzione con Giove. Warburg ha fatto notare, molto opportunamente, che Melantone considerava la «generosissima» melanconia di Dürer come il risultato di una favorevole disposizione astrale, esemplificata dalla congiunzione di Saturno e Giove in Bilancia, a proposito della superiorità melanconica di Augusto²¹.

Sopra il bordo più alto dell'incisione, si eleva il mondo sovraceleste (a cui Saturno è il più vicino dei pianeti) che non possiamo certo vedere, ma solo immaginare: questa osservazione ci può però spiegare la presenza sia della scala che della torre. L'edificio, in cui non si può entrare perché privo di porte e finestre, rappresenta la Torre o la Casa della Sapienza²², cioè il più alto livello della perfezione, e la scala sta ad indicare la gradualità dell'ascesa intellettuale verso la sfera sovraceleste.

Il carattere intellettuale della Torre della Sapienza sarebbe suggerito, secondo Pingree, dai quattro oggetti appesi sul muro esterno della torre stessa, che avrebbero così la funzione di segnalarci gli aspetti pratici (esterni) delle arti del quadrivio. Se questa ipotesi è sostenibile, allora la Bilancia rappresenterebbe l'Aritme-

tica, cioè l'arte di pesare e misurare; la Campana alluderebbe alla Musica, cioè alla ritmica scansione dei suoni; la Clessidra starebbe ad indicare l'Astronomia, cioè il calcolo del tempo, dei movimenti celesti; e, infine, il Quadrato Magico raffigurerebbe la Geometria, cioè l'arte di tracciare linee, caselle, triangolazioni e cerchi con cui costruire, creare, questo oggetto del tutto particolare.

Il paesaggio marino, in alto a sinistra, che rappresenta il nostro mondo sublunare, è delimitato da una terra desolata, una linea costiera su cui sembra essersi abbattuto un maremoto. Forse perché lo stato melanconico produce una specie di *vacatio animae* (di distacco dell'anima dal corpo) e consente, per ispirazione di qualche demone, di prevedere anche «futuram... pluviam, terrae motus et similia» (Ficino, *Theologia platonica*, XIII, 2). E, sopra la terra e l'acqua, possiamo scorgere anche il fuoco e l'aria: dunque, ecco i quattro elementi.

La scena che appare in primo piano, dove scorgiamo il blocco di pietra (a sinistra) e la stessa *Melencolia* (a destra), viene ad essere collocata tra il mondo sublunare e quello celeste. Questa scena, secondo Pingree, rappresenta il luogo in cui, sotto l'influenza dei cieli, si formano gli elementi e lo spirito umano²³. In effetti, Dürer ha illustrato, sotto Saturno, quello che KPS definiscono un cubo tronco o un romboide²⁴: una figura che dev'essere messa in relazione con i cinque solidi perfetti di cui parla Platone nel *Timeo* (55 a). La terra, il secondo dei quattro elementi (fuoco, terra, aria, acqua), partecipa delle stesse qualità di Saturno, cioè il freddo e il secco (*Timeo* 53 c); e la forma cubica è attribuita alla terra (*Timeo* 55 e).

Dürer ha poi inciso, sotto il quadrato planetario, la figura della *Melencolia*, il naturale temperamento dell'uomo di genio creato da Saturno, che va posto sotto la tutela di Giove: un magico talismano numerico, pronto a temperare gli eccessi del dio cannibale. E, sotto la Bilancia, sta seduto un putto alato, lo spirito creativo destinato a potenziare le capacità dell'artista, esaltate da Saturno, congiunto a Giove, in Bilancia.

Sparsi sul terreno, si trovano gli innumerevoli strumenti dell'artigiano-filosofo, che ha il compito di imitare l'attività creatrice del

divino demiurgo. La scala planetaria, raffigurata dietro la forma cubica, la terra, sta ad indicare l'elevazione verso la sfera sovraceleste (il mondo delle idee?) e, proprio alle spalle della *Melencolia*, con il futuro artista-filosofo, si innalza la massiccia ed imponente Torre della Sapienza.

Le suggestive ipotesi di Pingree mi inducono a pensare che Dürer non abbia voluto rappresentare la frustrazione del genio, ma la sospesa atmosfera dell'artista ispirato. La configurazione della simbologia astrale si addice perfettamente al prediletto figlio di Saturno, che è poi l'artista stesso, qui colto proprio mentre sta creando l'immagine della sua *Melencolia*. Il destino del genio melanconico si rispecchia nel suo abbandono all'esaltazione creativa, e si rappresenta nell'enigmatica incisione che ancora oggi continuiamo a contemplare con curiosità e meraviglia. E il numero "I", inciso nel cartiglio retto da un pipistrello che si innalza nel suo volo crepuscolare, sta ad indicarci che è unico l'orizzonte sotto cui fiorisce la prima e più alta forma di *Melencolia*: essa riguarda tutti gli uomini dotati di genialità creativa, non solo dunque il letterato o il filosofo, ma anche – a pieno titolo – il penseroso artista.

NOTE

- * Relazione tenuta al convegno internazionale "Allegrezza e Melanconia nel Rinascimento", organizzato dall'Istituto di Studi Umanistici "F. Petrarca" (Chianciano-Pienza, 15-18 luglio 1996). Si ringrazia la Prof.ssa Luisa Rotondi Secchi Tarugi, per aver cortesemente consentito di anticiparne la pubblicazione.
- Abbreviazioni: KPS = R. KLIBANSKY - E. PANOFKY - F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte* (1964), Torino, Einaudi, 1983; JWCI = Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.
- Della sterminata bibliografia sul tema della melanconia e sull'incisione di Dürer, mi limito a segnalare i seguenti contributi: C. GIEHLOW, *Dürers Stich "Melencolia I" und der Maximilianische Humanistenkreis*, "Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst" (Die Graphischen Künste, suppl.), XXVI, 1903, pp. 29-41; XXVII, 1904, pp. 6-18, 57-58; A. WARBURG, *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (1920), in ID., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966; E. PANOFKY - F. SAXL, *Dürers "Melencolia*

I". *Eine quellen- und typen-geschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Teubner, 1923; W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* (1928), Torino, Einaudi, 1971; D.P. WALKER, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, The Warburg Institute, 1956; J. STAROBINSKI, *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900* (1960), Milano, Guerini e Associati, 1990; W. LEPENIES, *Melanconia e società* (1969), Napoli, Guida, 1985; R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna* (1970), Torino, Einaudi, 1975; G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; F.A. YATES, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana* (1979), Torino, Einaudi, 1982; D. PINGREE, *A New Look at Melencolia I*, "JWCI", XLIII, 1980, pp. 257-258; A. BRILLI, a cura di, *La malinconia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Urbino, QuattroVenti, 1982; J. STAROBINSKI, *Democrito parla. (L'utopia malinconica di Robert Burton)*, intr. a R. BURTON, *Anatomia della malinconia*, Venezia, Marsilio, 1983; I.P. COULIANO, *Eros e magia nel Rinascimento* (1984), Milano, Il Saggiatore, 1987; F. Bugliani, *Intr. a TIMOTHIE BRIGHT, Della melanconia*, Milano, Giuffrè, 1990; L. BOTTANI, *La malinconia e il fondamento assente*, Milano, Guerini e Associati, 1992; M. CALVESI, *La Melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi, 1993; R. KLIBANSKY, *Le avventure della malinconia*, "Dianoia", I, 1996, pp. 11-27; M. THEUNISSEN, *Vorentwürfe der moderne. Antike Melanchonie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin, de Gruyter, 1996. Per una rassegna delle interpretazioni sull'incisione di Dürer, cfr. H. BÖHME, *Dürer Melencolia I dans le dédale des interprétations* (1989), Biro, Paris, 1990; e, specialmente, P.K. SCHUSTER, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 voll., Berlin, Mann, 1991 (con ampia bibl. alle pp. 583-623 del secondo vol.). Sulla vita e le opere di Dürer, cfr. il classico libro di E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (1955), Milano, Feltrinelli, 1967 e la recente biografia di J. CAMPBELL HUTCHISON, *Albrecht Dürer. A Biography*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Per i tre libri *De vita di Ficino*, si è utilizzata l'ediz. critica, a cura di C.V. KASKE: MARSILIO FICINO, *Three Books on Life*, Binghamton (New York), The Renaissance Society of America, 1989 e la trad. it., a cura di A. TARABOCCHIA CANAVERO: MARSILIO FICINO, *Sulla vita*, Milano, Rusconi, 1995.

Per il testo di Agrippa (1533), abbiamo seguito l'eccellente ediz. critica, a cura di V. PERRONE COMPAGNI: CORNELIUS AGRIPPA, *De occulta philosophia libri tres*, Leiden, Brill, 1992; su Agrippa, cfr. P. ZAMBELLI, *Magic and Radical Reformation in Agrippa of Nettesheim*, "JWCI", XXXIX, 1976, pp. 69-103, oltre ai suoi numerosi ed importanti saggi, cit. da V. PERRONE COMPAGNI, nella *Intr. al De occ. phil.*, pp. 1-53 e nel vol., a cura di P. ROSSI - S. PARIGI, *La magia naturale nel Rinascimento. Testi di Agrippa, Cardano, Fludd*, Torino, Utet, 1989, pp. 35-36; di P. ZAMBELLI, cfr. anche *L'ambigua natura della magia*, Milano, Il Saggiatore, 1991.

Colgo qui l'occasione per ringraziare Vittoria Perrone Compagni, che mi ha fornito, con molta generosità, preziosi suggerimenti e utili informazioni, specialmente sui manoscritti che riguardano i quadrati magici.

- 1 HENRICUS CORNELIUS AGRIPPA, *De occulta philosophia libri tres* (Würzburg, Universitätsbibliothek, ms. M.ch.q.50); le cit. sono tratte dal Libro III, cap. 31, ff. 104r sgg. e cap. 32, f. 105r (testo latino e trad. it., che qui abbiamo leggermente modificato, in KPS, pp. 333-334). Il manoscritto è riprodotto da K.A. Nowotny,

- in App. alla sua ediz. del *De occ. phil.* (1533), Akademische Druck, Graz, 1967, pp. 519-86. Secondo KPS, il Libro III, capp. 30-38, rappresenta il «cuore» del trattato di Agrippa: «Fino a che punto questa struttura complessiva sia stata smembrata nell'edizione a stampa lo si può vedere dal fatto che i due capitoli sulla melancolia sono stati contratti, con mutamenti di poco conto, in un'unica parte e collocati nel libro I (60), dopo il cap. 59, sul *somnium*, che a sua volta è preceduto da un capitolo sui casi di presunta resurrezione dalla morte e fenomeni di stimate come pure da un capitolo sulla geomanzia che prima si trovava nel libro II» (KPS, p. 335, nota 48). Per una precisa ricognizione delle fonti sulla melancolia, usate da Agrippa, cfr. le note di V. Perrone Compagni alla cit. ediz. del *De occ. phil.*, I, 60, pp. 212-216. Sulla biografia di Agrippa, oltre ai dati raccolti da V. Perrone Compagni nella sua cit. *Intr.*, cfr. C.G. NAUERT, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana, University of Illinois Press, 1965. Per quanto riguarda l'abate Tritemio, cfr. N.L. BRANN, *The Abbot Trithemius (1462-1516). The Renaissance of Monastic Humanism*, Leiden, Brill, 1981; K. ARNOLD, *Johannes Trithemius (1462-1516)*, Würzburg, Schöning, 1991; R. AUERNHEIMER - F. BARON, a cura di, *Johannes Trithemius. Humanismus und Magie im vorreformatorischen Deutschland*, München, Profil, 1991.
- 2 KPS, pp. 323 sgg.; sulla «melancholia generosa» in Ficino, pp. 240-257.
 - 3 KPS, p. 329.
 - 4 KPS, pp. 336-337.
 - 5 E. PANOFKY, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, cit., p. 204 e p. 209.
 - 6 F.A. YATES, *La filosofia occulta e la melancolia: Dürer e Agrippa*, in EAD., *Cabala e occultismo nell'età elisabettiana*, cit., p. 70.
 - 7 *Ivi*, pp. 70-71. F.A. Yates basa la sua affermazione, che l'influenza della cabala sia determinante nel ms. di Agrippa, su un articolo di C. ZIKA, *Reuchlin's De verbo mirifico and the Magic Debate of the late Fifteenth Century*, "JWCI", XXXIX, 1976, pp. 104-138. Zika, alla fine del suo saggio, esprime l'opinione che l'influenza di Reuchlin sul *De occ. phil.* sia «di gran lunga più evidente e pronunciata nella versione manoscritta originaria del 1510 che non nella versione pubblicata a stampa nel 1533» (p. 138, nota), senza tuttavia fornire alcuna dimostrazione di tale assunto.
 - 8 KPS, p. 329; cfr. V. PERRONE COMPAGNI, *Intr.* cit., pp. 16-18.
 - 9 «Confesso che ho cominciato a scrivere questi libri molto giovane, con la speranza, tuttavia, che un giorno li avrei pubblicati più corretti ed autorevoli. Perciò, dapprima li ho dedicati all'abate Giovanni Tritemio... perché li correggesse. Ma in seguito accadde che l'opera, da me interrotta prima di averle dato l'ultima mano, si diffondeva in esemplari corrotti, incompleta e imperfetta, passando per le mani di molti, in Italia, in Francia e in Germania. E ben presto alcuni, non so se più per impazienza o imprudenza, volevano mettere sotto i torchi quell'opera informe. Unicamente per scansare questo pericolo, ho deciso di pubblicarla io stesso...» (Agrippa, *De occ. phil.*, Ep. ai lettori; trad. it. in P. ROSSI - S. PARIGI, *La magia naturale nel Rinascimento*, cit., p. 43). Nell'epistolario di Agrippa (*Epistularum libri VII*, in *Opera*, Lugduni, per Beringos fratres, s.d. [Argentorati, Zetzner, 1600?]) troviamo solo la testimonianza di un suo corrispondente di Strasburgo che, scrivendogli nel 1523, affermava di aver visto il suo trattato sulla ma-

- gia naturale all'Università di Pavia (*Ep.* III, 55, in *Opera*, II, pp. 758-759): «... videntibus itaque aliis confratribus meis tam arduum cordis affectum, librum cui titulus de Magia naturali Cornelii Agrippae offerebant in quo fons et origo totius philosophicae veritatis adaperitissimis rivulis scaturiebat» (ivi, p. 759).
- 10 MARSILIO FICINO, *De vita*, I, 5, pp. 116-120; trad. it., pp. 104-107.
- 11 MARSILIO FICINO, *De vita*, I, 6, pp. 120-122; trad. it., pp. 107-109.
- 12 MARSILIO FICINO, *De vita*, III, 22, pp. 362-369; trad. it., pp. 274-279. Per completare il mosaico delle fonti ficiniane, rielaborate da Agrippa, citiamo altri due brani di Ficino, che si riferiscono all'influenza dei demoni ed alla fantasia profetica. «Quando vel per atram bilem, vel aliquid simile, aut vitium, totus in imaginationem convertitur, animus facile fit inferiorum daemonum domicilium, quorum praesentia et insaniat et animo simul vexetur et corpore. Quando per philosophicam purgationem transfertur totus in rationem, evadit aedes daemonum mediorum, a quibus humanarum rerum saepius – quandoque etiam naturalium – miras accipiat rationes. Quando per pietatem erigitur totus in mentem, sublimium daemonum fit spiraculum seu potius angelorum, quibus utique ducibus mirum in modum arcana penetret divinatorum» (*In Apologiam Socratis epit.*, in *Opera*, Basilea, 1576, I, p. 1388). «Quando mentium ille influxus rationem nostram sortitur otiosam sive menti vacantem, ipsi aliquid ostendit eorum quae ad universalem aeternarum rerum cognitionem seu mundi gubernationem pertinent, ut vel Dei legem et ordines angelorum vel saeculorum restitutiones et regnorum mutationes praevideat. Quando idolorum naturarumque instinctu rationem omnino et phantasiam offendit vacuam, aliquid sibi portendit eorum quae ad temporum vicissitudines elementorumque turbationes attinent, ut futuram praevideat pluviam, terrae motus atque similia» (*Theologia platonica*, XIII, 2, p. 213, ed. R. Marcel, II, Paris, Les Belles Lettres, 1964). Sul problema dell'immaginazione in Ficino, cfr. il saggio di S. BENASSI, *Marsilio Ficino e il potere dell'immaginazione* (pubbl. in questa stessa rivista) e la bibl. ivi indicata, a cui si aggiunga, per un quadro di carattere generale, il libro di M. FERRARIS, *L'immaginazione*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- 13 KPS, p. 261.
- 14 PS.-ARISTOTELE, *Problemata*, XXX, 1, p. 11 e p. 27, dell'ediz. a cura di C. ANGE-LINO, Genova, Il Melangolo, 1981.
- 15 Cfr. KPS, p. 307, nota 23.
- 16 AGRIPPA, *De occ. phil.*, II, 22, pp. 310-318, ed. V. Perrone Compagni. Sul tema dei quadrati magici, cfr. W. AHRENS, *Das magische Quadrat auf Dürers Melancolie*, "Zeitschrift für bildende Kunst", n.s., XXVI, 1914-1915, pp. 291-301; E. CAZALAS, *Le sceaux planétaires de C. Agrippa*, "Revue de l'histoire des religions", CX, 1934, pp. 66-82; K.A. NOWOTNY, *The Construction of Certain Seals and Characters in the Work of Agrippa of Nettesheim*, "JWCI", XII, 1949, pp. 46-57; I.R.F. CALDER, *A note on Magic Squares in the Philosophy of Agrippa of Nettesheim*, ivi, pp. 196-199; K.A. NOWOTNY, annotazioni e app. alla cit. ediz. del *De occ. phil.* (1967), pp. 430 sgg. e p. 906; G. SCHOLEM, *Alchimia e kabbalah* (1984), Torino, Einaudi, 1995, pp. 66-70; ALFONSO X EL SABIO, *Astromagia (Ms. Reg. lat. 1283)*, a cura di A. D'AGOSTINO, Napoli, Liguori, 1992, pp. 248-249 e pp. 438-441; M. CALVESI, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., pp. 126-127 e p. 168. Il

- vecchio libro di E. CAZALAS, *Carrés magiques*, Paris, Hermann, pp. 167-191, contiene una bibl. ancora utile sulla storia dei quadrati magici; anche se si sostiene che il quadrato di Dürer è il primo apparso in Occidente (nell'intr. storica di A. AUBRY, p. 8) e si ignora la notizia di A. AGOSTINI (1923) sul ms. di LUCA PACIOLI (cfr. oltre e la nostra app.). Per una breve nota di carattere divulgativo, cfr. E. GAMBA, *Il fascino dei quadrati magici*, "Le Scienze", XXIX, N. 336, 1996, pp. 92-95.
- 17 Il cap. II, 22 del *De occ. phil.* (dedicato ai quadrati magici) è un'aggiunta, rispetto alla prima edizione (1510), e compare come capitolo indipendente solo nell'edizione definitiva del 1533. Nell'indice dell'edizione di Anversa (1531), le *tabulae* dei pianeti facevano ancora parte del cap. II, 21. Dunque, Agrippa era venuto a conoscenza dei trattati sui quadrati planetari, verosimilmente, nel periodo 1520-1531: infatti, in una lettera a Brennonio del 1520, egli testimoniava il suo intenso lavoro di trascrizione dei manoscritti ereditati da Tritemio, dove (si può immaginare) non era poi così difficile trovarne uno sui quadrati magici: «Theodoricus meus in transcribendis Tritemianis reliquiis dies noctesque desudat» (AGRIPPA, *Ep. II*, 57, in *Opera*, II, p. 713).
 - 18 KPS, p. 306. Su Luca Pacioli, cfr. il recente vol., a cura di E. GIUSTI - C. MACCAGNI, *Luca Pacioli e la matematica del Rinascimento*, Firenze, Giunti, 1994 (con ampia bibl., pp. 103-108).
 - 19 D. PINGREE, *A New Look at Melencolia I*, cit., pp. 257-258. Allo stesso D. Pingree si deve l'ed. di *Picatrix. The Latin version of the Ghayat al-hakim*, London, The Warburg Institute, 1986.
 - 20 Cfr. M.-TH. D'ALVERNY - F. HUDRY, *Al-Kindi, De radiis*, "Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age", XLI, 1974, pp. 139-260; si veda anche la recente trad. it., a cura di E. ABRILE - S. FUMAGALLI, di AL-KINDI, *De radiis. Teo-rica delle arti magiche*, Milano, Mimesis, 1994.
 - 21 «L'atto più propriamente creativo che fa della "Melencolia. I" di Dürer il foglio di conforto umanistico contro il timor di Saturno, può essere capito soltanto riconoscendo come quella mitologia magica sia il vero e proprio materiale che nella trasformazione artistica è spiritualizzato. Da quel demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli, dalla cui lotta entro il cosmo con altro pianeta reggente dipende la sorte della creatura irradiata, nasce in Dürer, in virtù di una metamorfosi umanizzante, l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa. Del fatto che con questa analisi della "Melencolia. I" siamo in armonia con lo spirito dei contemporanei... (si trova) una conferma in Melantone, il quale concepisce il genio di Dürer come la forma più sublime della malinconia propriamente triste, spiritualizzata in virtù di una favorevole posizione degli astri. Melantone dice: "De Melancholicis ante dictum est, horum est mirifica varietas. Primum illa heroica Scipionis, vel Augusti, vel Pomponij Attici, aut Durerei generosissima est, et virtutibus excellit omnis generis, regitur enim crasi temperata, et oritur a fausto positu syderum". Questa interpretazione del genio artistico di Dürer potrebbe essere senz'altro posta come iscrizione sotto la "Melencolia. I". Da un secondo passo di Melantone sappiamo infatti a quali forze astrali egli attribuisse quel potere di trasformazione. Come causa della superiore malinconia di Augusto egli vi definisce la congiunzione di Saturno e di Giove nella Libra: "Multo generosior

- est melancholia, si coniunctione Saturni et Iovis in Libra temperetur, qualis videtur Augusti melancholia fuisse”» (A. WARBURG, pp. 357-358). Warburg cita il *De anima* di MELANTONE, secondo l'ediz. di Wittenberg, 1548, f. 82r. Sulla questione dell'oroscopo di Augusto, cfr. G. BRUGNOLI, *Augusto e il Capricorno*, in *L'astronomia a Roma nell'età augustea*, Galatina, Congedo, 1989, pp. 19-31.
- 22 Cfr. W.S. HECKSCHER, *Melancholia (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius*, in *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, a cura di F. BARON, München, Fink, 1978, pp. 31-120.
- 23 D. PINGREE, p. 258, rinvia a *Picatrix*, I, 7; IV, I, 1; e, sulla funzione del *quadrivium* per la formazione del perfetto filosofo, ivi, II, I, 3.
- 24 Sul poliedro della *Melencolia I*, cfr. (oltre a KPS, pp. 375-377) T. LYNCH, *The Geometric Body in Dürer's Engraving Melencolia I*, “JWCI”, XLV, 1982, pp. 226-230.

NOTA SUL QUADRATO MAGICO

Fino al 1922, gli storici della matematica avevano considerato la *mensula Jovis* di Dürer come il primo esempio di quadrato magico comparso in Occidente. Poi, Amedeo Agostini segnalò che in un manoscritto bolognese di LUCA PACIOLI (*De viribus quantitatis*, Bibl. Univ., Cod. 250, ff. 118-122, c. 1500) erano descritti i sette quadrati planetari. Il quadrato magico con quattro caselle per lato, formato con i primi 16 numeri naturali, corrispondeva esattamente a quello di Dürer (A. AGOSTINI, *Notizie storiche sui quadrati magici*, “Bollettino dell'Unione Matematica Italiana”, II, 1923, pp. 77-78; Id., *Il “De viribus quantitatis” di Luca Pacioli*, “Periodico di Matematiche”, s. IV, IV, 1924, pp. 165-192). Agostini parlava anche di un altro codice bolognese (Bibl. Univ., 2433, ff. 20v-21r), composto nella seconda metà del sec. XIV, in cui si potevano trovare i quadrati magici del Sole e della Luna. In realtà, sappiamo bene che Warburg aveva già dato notizie, nel 1920, su manoscritti che riguardavano quadrati planetari (WARBURG, p. 357, nota 1). Tra questi, per es., il Vat. Reg. lat. 1283, sec. XIII – che contiene il quadrato magico di Marte (cfr. KPS, p. 306 e fig. 1; A. D'AGOSTINO, pp. 248-249). Qui, comunque, ci occuperemo solo di trattati che presentano lo stesso quadrato magico di Giove usato da Dürer (per una bibl. sulla storia dei quadrati planetari, cfr. sopra, nota 17).

Il problema LXXII del *De viribus quantitatis* è dunque dedicato ai «Numeri in quadrato disposti secondo astronomi che per ogni verso fanno tanto cioè per lati e per Diametro: figure de pianeti et a molti giuochi acomodabili et pero gli

metto» (f. 118). Luca Pacioli fornisce poi i quadrati magici con 3 caselle per lato (Saturno), 4 (Giove), 5 (Marte), 6 (Sole), 7 (Venere), 8 (Mercurio), 9 (Luna) e fa notare che, scrivendo le righe di un quadrato magico alla rovescia, se ne ottiene ancora un altro. Tuttavia, Pacioli si occupa dei quadrati planetari «semplicemente come un *jeu d'esprit* matematico e si limita ad accennare al loro significato astrologico e magico senza addentrarvi; ignora quindi completamente le virtù magiche dei vari quadrati...» (KPS, pp. 306-307, nota 22). Ne parla solo perché con essi «ale volte possi formar qualche ligiadro solazo».

Per noi è, comunque, di estrema importanza che Luca Pacioli faccia esplicito riferimento alle fonti arabe, da cui ha ricavato le informazioni sui quadrati planetari: «A l'astronomia summamente hanno mostrato gli supremi di quella, commo Ptolomeo, Albumasar, Ali, Alfragano, Geber et gli altri tutti, la forza et virtu de numeri eserli necessaria, et principalmente doverlise acomodare immo senza loro per alcun modo poter fare. Onde alli pianeti tutti, separatamente a cada uno, hanno trovato numeri per via de figure quadrate esserli appropriati, secondo diverse spetie de numeri, quali per ogni verso pressi fanno sempre la medesima summa» (il f. 118 è riprodotto in *Luca Pacioli e la matematica del Rinascimento*, p. 75). In realtà, come abbiamo già detto in precedenza, Pacioli non è la fonte di Dürer: entrambi hanno invece potuto disporre di manoscritti, in cui si trovavano le medesime informazioni. Dunque, cercheremo ora di individuare questi trattati e di identificare anche questo curioso pseudo-Tolomeo, che lo stesso Luca Pacioli cita, come primo, tra una illustre schiera di filosofi arabi (una strana presenza che non sarà certo passata inosservata!).

Dobbiamo inoltre ricordare l'esistenza di un altro codice, sempre da attribuire al genere «giuochi mathematici», di PIERO NICOLAO D'ANTONIO DA FILICAIA (Firenze, Bibl. Naz., Magl. XI, 15), che contiene un inserto dedicato ai quadrati planetari (cc. 113v-115v). Un cartiglio, incollato all'inizio del codice, reca la seguente annotazione: «Di mano di Piero di Niccolao d'Antonio da Filicaia autore del presente libro dedicato al Magnifico Giuliano de'Medici figlio di Piero di Cosimo Padre della Patria che fu ucciso nel Duomo di Firenze ne' 26 Aprile 1478 nella congiura de' Pazzi». Gino Arrighi, che ha fornito le poche notizie di cui disponiamo su questo autore, ha facilmente dimostrato l'erroneità dell'indicazione contenuta nella dedica. Accertato che il Giuliano di cui si parla non è il fratello, ma il figlio di Lorenzo, si suggerisce che il manoscritto potrebbe risalire al 1511 circa, se non dopo (G. ARRIGHI, *Il "Libro dicto giuochi mathematici" di Piero Nicolao d'Antonio da Filicaia*, "Atti della Fondazione Giorgio Ronchi", XXVI, 1971, pp. 51-61). La "demonstratio XXXVIII delle figure delli pianeti" (che non è menzionata da Arrighi) così recita: «Danno hantiqui et famosi astronomi alli pianeti... una figura quadra partita in più parti quadre et in omni qua-

dro hanno messo el suo numero e perho li voglio in questa mia operetta recitare perché sono accomodati a fair molti piacevoli giuochi...» (c. 113v). In margine, troviamo (insieme a tutti gli altri) il quadrato magico di Giove, che segue la stessa disposizione usata da Dürer. Dopo aver illustrato i sette quadrati, Piero da Filicaia riproduce ancora quello di Giove ma, ritenendo questa disposizione «troppo facile», ne fornisce una seconda versione (c. 115v):

1	12	8	13
14	7	11	2
15	6	10	3
4	9	5	16

L'interesse di Piero da Filicaia, come anche quello di Luca Pacioli, per i quadrati planetari è di carattere eminentemente tecnico e non riguarda il loro uso magico. Tuttavia, questi "Libri di giuochi mathematici" sono indubbiamente importanti, perché ci permettono di dimostrare la diffusione di trattati, che risalgono certamente ad una più antica tradizione.

K.A. Nowotny riteneva che la più antica traduzione latina, dall'arabo, di un trattato sui quadrati magici fosse il *De septem quadraturis planetarum* (Vienna, Nationalbibliothek, Cod. 5239, ff. 147v-149r, XIV-XV sec.; l'originale latino è riprodotto da NOWOTNY, App. IX, pp. 665-666). Si tratta del manoscritto che abbiamo già preso in considerazione (citato da WARBURG, p. 357, poi da KPS, p. 306). Secondo NOWOTNY (App. VIII-IX, p. 906 e cfr. pp. 430 sgg.), potrebbe trattarsi della traduzione di un testo arabo di az-Zarkani, il *Libro sulla disposizione dell'esatto luogo dei pianeti in cielo in base al loro influsso sulla terra e sugli uomini* (Vienna, N.B., AF 162 d (76); riprodotto da NOWOTNY, App. VIII, pp. 657 sgg. Nei quadrati sono tralasciate alcune indicazioni, per impedirne l'uso agli inesperti). Sarebbe questo, secondo Nowotny, il testo utilizzato da Dürer e da Agrippa. Resta il fatto che il codice latino (f. 147vb) ci presenta lo stesso quadrato magico che troviamo inciso nella *Melencolia I* (cfr. NOWOTNY, App. IX, p. 665).

Passiamo, infine, ad un breve esame degli altri manoscritti sui quadrati planetari, che ci consentirà anche di identificare quello strano Tolomeo, nominato da Luca Pacioli come primo di una serie di famosi filosofi arabi. Un importante codice di Oxford (Corpus Christi College, 125, XIV sec.) contiene un altro piccolo trattato sui sette quadrati magici (*Figure septem planetarum*, ff. 76r-77v). È sorprendente notare che il primo foglio di questo grosso fascicolo, in cui sono raccolti numerosi manoscritti magici, reca la firma di possesso di John Dee, il famoso mago elisabettiano (per la storia di questo codice, «copiato dopo il 1305» e fi-

nito nelle mani di John Dee, cfr. D. PINGREE, *The Diffusion of Arabic Magical Texts in Western Europe*, in *La diffusione delle scienze islamiche nel Medio Evo europeo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1987, pp. 94-95; si veda anche W.H. SHERMAN, *John Dee, the Politics of Reading and Writing in the English Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995, p. 260).

Il testo (accanto alla figura del quadrato di Giove, lo stesso usato da Dürer) recita quanto segue: «Hec est figura Iovis quadrata et sunt 4 multiplicata per 4 et sunt in quolibet latere 34. Cum volueris per eam operari, facias laminam argenteam in die et hora Iovis et sit Iupiter in bono statu; et in dicta lamina sculpes figuram ipsam; et suffumiga eam cum ligno aloes et cum ambra et porta tecum et diligenter te qui te viderint et impetrabis ab eis quod quesieris. Et si posueris eam in trapezeto [trapezeto *ms.*] mercatoris, mercatura eius augmentabitur; et si posueris eam in palumbare vel ubi apes sunt, congregabuntur ibi palumbi et apes. Et si aliquis portaverit eam qui non sit fortunatus, fortunabitur et de bono in melius proficiet. Et si posueris eam in sede prelati, prelatio eius durabit et suos inimicos non timebit, sed proficiet apud eos bene» (f. 76r). Ma ecco che lo stesso trattato sui quadrati planetari – il *Secreta secretorum* (Vat. Ott. Lat., 1809, ff. 21r-25v, XIV sec.) – ci offre finalmente la traccia che stavamo cercando, perché nell'incipit si afferma che esso sarebbe stato composto proprio da... Tolomeo! («Incipiunt quedam capitula de secretis secretorum PTOLOMEI, scilicet de figuris et ymaginibus septem planetarum et de utilitatibus eorum»). Su questi due mss., ormai attribuiti dagli studiosi allo ps.-Tolomeo, cfr. L. THORNDIKE, *Traditional Medieval Tracts concerning engraved astrological Images*, "Mélanges Auguste Pelzer", s. III, XXVI, 1947, pp. 259-260; F.G. CARMODY, *Arabic Astronomical and Astrological Sciences in Latin Translation*, Berkeley-Los Angeles, University of California, 1956, p. 20, n. 23a e p. 21, n. 45; V. PERRONE COMPAGNI, p. 310 e p. 626).

Ora, una rapida incursione nel campo della «geomanzia» ci consentirà di trovare anche l'ultimo elemento di questo curioso enigma. Secondo la tradizione araba, l'angelo Gabriele avrebbe rivelato la conoscenza della geomanzia al profeta Idris (cioè Ermete Trismegisto), che a sua volta ne avrebbe reso edotto Tumtum el-Hindi. Gli anelli successivi della catena di trasmissione della geomanzia sarebbero poi costituiti da al-Barbari, az-Zanati e infine, nel XVI sec., da Ali Zunbul (cfr. TH. CHARMASSON, *Recherches sur une technique divinatoire: la géomancie dans l'Occident médiéval*, Genève-Paris, Droz-Champion, 1980, pp. 15 sgg., pp. 73 sgg.). Naturalmente, Tumtum è un personaggio leggendario, a cui la tradizione islamica ha attribuito una numerosa serie di trattati sulle pratiche divinatorie o magiche (cfr. M. ULLMANN, *Die Natur- und Geheimwissenschaften im Islam*, Leiden, Brill, 1972, pp. 298-299 e p. 381). Ma, quel che qui ci

interessa, lo studioso francese B. CARRA DE VAUX (*La géomancie chez les Arabes*, in P. TANNERY, *Mémoires scientifiques*, IV, Paris, Heiberg & Zeuthen, 1920, pp. 299-317) faceva notare che l'epiteto el-Hindi si deve mettere in rapporto con il termine persiano *end*, il cui significato sta ad indicare la misura, la geometria. Tumtum non sarebbe dunque indiano, ma la corruzione del nome di un personaggio realmente esistito, un «geometra», uno scienziato persiano, arabo o greco. CARRA DE VAUX (p. 302) proponeva quindi di identificare tale personaggio con Tolomeo, a cui la tradizione araba aveva attribuito numerosi trattati di carattere magico-astrologico.

Comunque sia, ritengo di grande interesse che, in un manoscritto contenente una ricca collezione di testi magici ermetici (di imminente pubblicazione nel VI volume, a cura di V. PERRONE COMPAGNI, del progetto *Hermes Latinus*, "Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis"), il trattato sui sette quadrati planetari sia fatto risalire al *corpus* delle traduzioni alfonsine e venga attribuito proprio al mitico Tumtum: si tratta del *Liber THAYTAMEN philosophi magni et astronomi nobilissimi de laminis seu tabulis planetarum* (Darmstadt, Cod. 1410, ff. 9v-14v, XVI sec.; su Tumtum, che si trova anche nelle varianti Tintim e Tomtom, cfr. anche A. D'AGOSTINO, p. 256 e p. 443). Dunque, Tumtum el-Hindi non sarebbe altri che Tolomeo, l'autorevole fonte a cui avevano attinto le informazioni sui quadrati magici sia Luca Pacioli che Albrecht Dürer.

Le prescrizioni magiche dello pseudo-Tolomeo, come abbiamo visto, non contemplano alcun uso del quadrato di Giove come specifico antidoto nei confronti di Saturno. Dürer aveva però trovato nella «figura Iovis quadrata» un'immagine simbolica del pianeta che, insieme a Saturno, doveva dar luogo alla forma più elevata di melanconia. E, inoltre, tale immagine aveva il merito di possedere un aspetto che ben si addiceva a rappresentare l'arte della Geometria, i cui meravigliosi effetti l'incisore stesso era chiamato a realizzare.

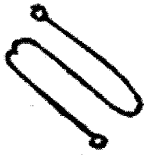
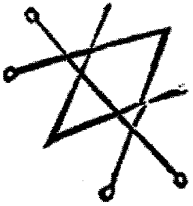
LIB. II. CAP. XXII.

Tabula Saturni in abaco. In notis Hebraicis.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

ד	ט	כ
ג	ה	ז
ח	א	ו

Signacula siue characteres, Saturni. Intelligentiæ Saturni. Dæmonij Saturni.



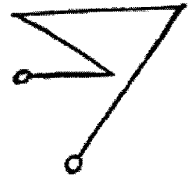
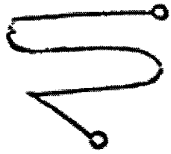
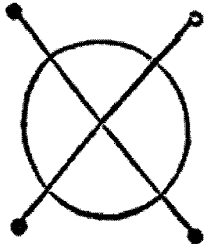
Tabula Iouis in abaco,

In notis Hebraicis.

4	14	15	2
9	7	6	12
5	11	10	8
16	2	3	13

ד	ו	ט	א
ט	ז	ו	י
ה	א	י	ה
י	כ	א	י

Signacula siue characteres, Iouis. Intelligentiæ Iouis. Dæmonij Iouis.



I quadrati magici di Saturno e di Giove, con i loro caratteri, intelligenze e demoni (Enrico Cornelio Agrippa, *De occulta philosophia*, in *Opera*, Lugduni, per Beringos fratres, s.d. [Argentorati, Zetzner, 1600?], p. 221).

MENSULA JOVIS



Albrecht Dürer, *Melencolia I* (incisione, 1514).



16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Albrecht Dürer, *Melencolia I* (particolare): il quadrato magico di Giove.

Hec est figura Jovis quadrata et 16. et multiplicata 2. 3.
 et se equos facit 32. Cui voluit per opari facias
 inna argentea tunc et hoc Jovis et sic super illo
 statui. et tunc tunc scilicet per amuram. et super
 ea in ligno albes et oil ambra et parca ceoil et diliget et q. te indy
 et upat bis ab eis q. m. et et. Et si possit ea in parca m. et
 in caea et auro m. et. et si possit eam i. palibis ut v. apes sic. et
 b. et i. palibis et apes. Et si alius parca ea q. no sic parca
 parca et octono in meus p. fac. Et si possit ea i. sede plan. p. la
 ao et durabo et pias tuncas no videlicet per p. et ap. et bis.

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Il quadrato magico di Giove (*Figure septem planetarum*, sec. XIV, Oxford, Corpus Christi College, 125, f. 76r).