



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

MIMETOFOBIA

a cura di Michele Di Monte, Benjamin Paul, Silvia Pedone

dicembre 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

ALESSANDRO ROSSI

Nel riflesso dissimili a se stessi.

Il Doppio ritratto allegorico dei coniugi Burgkmair di Lucas Furtenagel tra visione e pensiero

Lo specchio si distingue dalla realtà che cattura nella stessa misura in cui vi aderisce con la somiglianza alle immagini che riflette.

(Belting 2016: 123)

Il linguaggio secerne dunque l'invisibile, perché il suo stesso funzionamento, in un mondo dove appaiono i fantasmi, dove si muore e avvengono cambiamenti, impone la convinzione che ciò che si vede sia solo una parte di ciò che è. L'opposizione tra l'invisibile e il visibile è innanzitutto quella che esiste tra ciò di cui si parla e ciò che si scorge, tra l'universo del discorso e il mondo della visione.

(Pomian 2007: 37)

“Muori prima di morire”. Soltanto i morti possono sapere cosa significa essere morti.

(Coomaraswamy 2017: 470)

Quella di cogliere la somiglianza nella fisionomia di un volto che invecchia, esercitando un confronto sulla linea del tempo, è pratica più volte sperimentata dagli artisti contemporanei. Si pensi su tutti agli *Autoritratti* di Roman Opalka, 1965-2011 [Fig. 1] e alla serie *The Brown Sisters* di Nicolas Nixon, 1975-2016 [Fig. 2]. Cogliere il ritornare del medesimo che lentamente muta con il passare degli anni, riconoscere nei tratti che quasi rimangono invariati un'identità che perdura pur mutando nel corso delle stagioni il suo aspetto, conduce infine, se si vuole portare tale osservazione alle estreme



Fig. 1
Roman Opalka, *OPALKA 1965/1 ∞*, parte (a sinistra).

Fig. 2
Nicolas Nixon, *The Brown Sisters*, 1975-2016, parte (a destra).

conseguenze, a doversi confrontare con l'inevitabile consumarsi dei tratti peculiari e identitari del volto fino al loro estinguersi nell'osso indistinto e anonimo del teschio. A porsi quest'ultima questione in modo articolato (immagine + iscrizioni) sembrerebbe essere un dipinto realizzato nel 1529¹ dal pittore tedesco Lucas Furtenagel, che lo firma nell'angolo in alto a destra "(L)AVX FVRTENAGEL (I) VNGER GEMALT" (Lucas Furtenagel il Giovane dipinse). Si tratta del doppio ritratto allegorico *Il pittore Hans Burgkmair e sua moglie Anna* conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (olio su tavola in legno di tiglio, cm 60 x 52, n. inv. 924) [Fig. 3].² Questo tipo di interpretazione porterebbe a far rientrare l'opera di Furtenagel nel novero delle numerose speculazioni artistiche del XVI secolo incentrate sul fluire inesorabile del tempo e sulla caducità della vita, che anticipano i complessi giochi barocchi sulla questione espressi

¹ Sul dipinto si legge "MDXXVII MAI X.TAG", ossia "10 maggio 1527". La scheda del catalogo del Museo riporta invece l'iscrizione così "MDXXVII(II) MAI X.TAG", trascrivendo "10 maggio 1529" (*Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien* 1991: 60; Sito Ufficiale del Museo <https://www.khm.at/objektdb/detail/768/>).

² L'identità e l'età delle due figure effigiate è indicata sul cartiglio in alto a sinistra: "IOANN BURGKMAIR M(ALER) LVI IAR ALT ANNA ALLERLAIIN GE(MAHE)L LII IAR ALT" (Hans Burgkmair, pittore, 56 anni; Anna, nata Allerlai, 52 anni). L'iscrizione riporta quindi anche il cognome da nubile della moglie di Hans.



Fig. 3
Lucas Furtenagel, *Il pittore Hans Burgkmair e sua moglie Anna*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 4
David Bailly, *Autoritratto con vanitas*, Leida, Stedelijk Museum De Lakenhal.

da quei ritratti e autoritratti che comprendono tutti quegli elementi allegorici (specchi, clessidre, fiori, bolle di sapone, teschi, ecc.) che alludono alla vanità dell'esistenza umana, anche di quella intellettualmente più sofisticata, anzi in particolar modo proprio di quella, come avviene, per esempio, nel celebre *Autoritratto con vanitas* di David Bailly (Leida, Stedelijk Museum De Lakenhal) [Fig. 4].

Il dipinto di Furtenagel è forse però qualcosa d'altro. Qualcosa che ingloba e supera il genere *Ritratto/Vanitas* nel quale abitualmente viene inserito. L'opera in questione è da considerarsi un vero e proprio *oggetto teorico* in cui le iscrizioni poste al suo interno fungono da istruzioni indispensabili per sciogliere il significato del dipinto nel suo senso più concettuale, sempre che si vogliano considerare le diverse scritte sparse nel dipinto, soprattutto quelle tracciate sullo specchio, come un'unica frase disposta in un ordine sintattico univoco che ne consenta una possibile lettura unitaria.³ In questo dipinto immagine e parola *mostrano* e *dimostrano* rispettivamente un pensiero difficilmente comunicabile se non con la complementarietà delle due forme espressive utilizzate, quella figurale e quella verbale. L'esigenza da parte dei committenti e del pittore di assicurarsi che il messaggio proposto dal dipinto passi all'osservatore non solamente attraverso la "visione" ma anche attraverso la "lettura" suggerisce come queste due componenti dell'opera debbano essere prese con

la dovuta attenzione, non sottovalutandone l'efficacia comunicativa congiunta.

Gli studiosi hanno sempre avuto la tendenza a inserire il dipinto in esame all'interno di una serie di altre opere con cui ha in comune una specifica tematica. Nell'assecondare tale vocazione metodologica, di natura fondamentalmente iconografica, il dipinto di Furtenagel è stato inserito fra i quadri che ritraggono persone anziane (Zöhl 2009: 89-90), che rappresentano delle *vanitas* (Sluijter 1997: 266-267; Weststeijn, 2008: 289) o più generalmente negli studi di antropologia visiva che si occupano del volto umano (Belting 2014: 144-146). Secondo questa prassi, essenzialmente tassonomica, è sufficiente cogliere nei dipinti osservati gli elementi funzionali alla ricerca che si sta conducendo per farli rientrare nella categoria che si sta analizzando. Nel caso specifico il ritratto di due anziani (per l'epoca) con la presenza di due teschi rende legittimo far rientrare il dipinto in esame nelle categorie sopra ricordate. Al tempo stesso, in modo altrettanto evidente, tali classificazioni per genere fanno perdere al quadro la sua specifica unicità, costituita dallo studiato coordinamento da parte del pittore e dei committenti degli elementi figurativi con quelli verbali, che appunto caratterizzano il dipinto in questione. La serie dà conforto, rassicura, crea un recinto entro cui fare sentire protetto il ricercatore. La rete delle somiglianze, che lega le diverse opere di una seriazione spesso costituita a posteriori, protegge da ogni possibile caduta l'interprete ma rischia al tempo stesso di imprigionare la lettura del singolo dipinto all'interno di una trappola interpretativa che lo costringe entro i parametri costituiti dal genere o dal tema in cui viene inserito. Questo non significa che il dipinto in questione non rientri anche nelle categorie nelle quali è stato fino a ora inserito, ma significa che esso ha qualcosa di ulteriore da comunicare sia riguardo al tema espresso sia al modo in cui lo comunica. Non si tratta pertanto di inserirlo banalmente nella categoria dei dipinti in cui compaiono delle *scritte/istruzioni* per comprendere il significato specifico dell'opera. Se è vero infatti che, soprattutto in ambito flamminger, l'uso delle iscrizioni all'interno di ritratti non è una prassi rara (si pensi su tutti al celeberrimo dipinto *i Coniugi Arnolfini* di Jan Van Eyck, Londra, National Gallery, in cui, so-

³ Sul concetto di *oggetto teorico* rimando a Bois, Hollier, Krauss, Damisch 1998: 3-17.

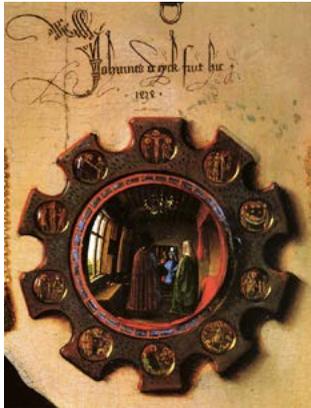


Fig. 5
Jan van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, Londra, National Gallery, particolare specchio e firma.

pra lo specchio nel quale compare il riflesso del pittore stesso quale testimone di nozze, vi è la scritta "Johannes de Eyck fuit hic" [Fig. 5]), è altrettanto vero che il punto della questione è quello di riservare la dovuta attenzione all'immagine, alla scritta e soprattutto al modo in cui queste interagiscono fra loro veicolando un determinato messaggio all'osservatore. Messaggio il cui contenuto difficilmente potrà essere compreso in modo completo ed esauriente da un osservatore moderno, il cui compito, probabilmente, non è quello di "svelare" il "vero" significato dell'opera quanto piuttosto quello di lasciare che il senso del dipinto continui a vibrare nel tempo. Vibrazione che permette all'opera stessa di rigettare la sola funzione di "tassello di una serie" per aprirsi a un dialogo più concentrato e autentico con il suo esegeta, che porti l'attenzione dalla "categoria/genere" (necessaria quanto superficiale) al funzionamento interno di un dipinto concepito assecondando una precisa *intelligenza pittorica*, i cui confini travalicano il contesto di esecuzione del manufatto artistico affondando le proprie radici in un più ampio bacino antropologico che fa *riconoscere* l'opera in esame quale *oggetto teorico* ossia un'immagine che riverbera il pensiero che la struttura.⁴

4 Si è usato qui il termine "riconoscere" per fare riferimento all'interpretazione di Mitchell B. Merback del dipinto in esame. Interpretazione basata proprio sul "riconoscimento" e "auto riconoscimento" (*recognition* e *self-recognition*) da parte dei coniugi Burgkmair della loro condizione interiore (2014: 304). Partendo dal concetto aristotelico di agnizione, lo studioso sviluppa un'esegesi dell'opera a cui quella qui proposta essenzialmente aderisce pur virandola in ambito alche-

Quella che viene qui proposta non è pertanto un'erudita indagine di tipo iconografico né una ricerca di tipo iconologico (di cui ci si riserva comunque il dovuto approfondimento in altra occasione) quanto piuttosto il tentativo di individuare nel dipinto in questione un esempio significativo di quella tipologia di "immagini parlanti" in cui emerge la natura intrinseca dell'arte pittorica figurativa, che è quella non solo di *mostrare* un'evidenza fisica attraverso il processo mimetico ma è anche quella di *dimostrare* un concetto attraverso un processo simbolico, che nel caso specifico passa anche dalle *affermazioni/dichiarazioni* inscritte nel quadro.⁵ Le parole, le frasi, inscritte

mico piuttosto che cristiano. Alla base di entrambe le visioni del mondo rimane la costante *autoriflessione* del fedele o dell'iniziato in vista di *riconoscersi* migliorabile in senso etico e spirituale per tendere consapevolmente alla salvezza. L'*Ars moriendi* era di fatto il primo passo comune verso la salvezza dell'anima tanto nel Cristianesimo quanto in ogni forma di dottrina ermetica che facesse appello alla coscienza del fedele/adepto. A differenziare le due dottrine era probabilmente l'ottica marcatamente penitenziale di quella cristiana, in cui il carattere macabro delle raffigurazioni sacre o di genere era parte integrante degli espedienti per indurre l'osservatore a *riconoscersi* ripugnante peccatore. Nell'approccio esegetico di matrice spiccatamente teorica proposto nel presente contributo il soggetto del "riconoscersi" passa dai personaggi effigiati all'opera stessa, attribuendo al dipinto la necessità di farsi *riconoscere* a propria volta quale specchio metaforico nel quale si riflette il modo in cui la pittura stessa agisce facendosi affascinante crogiuolo (una sorta di *athanor* alchemico) di illusione mimetica e verità trascendenti. Se la ricerca iconologica fonda i suoi presupposti sul ritrovamento di immagini precedenti a quella studiata e che con essa possono dialogare per affinità iconografiche (si pensi, per esempio, al *Libro d'ore di Giovanna di Castiglia* conservato alla British Library di Londra citato da Merback 302, fig. 17), la presente ricerca fonda i suoi presupposti *riconoscendo* all'opera in esame la capacità di gestire alcune immagini a essa precedenti e che potevano circolare nella cultura del tempo, come fossero le componenti di un apparato retorico a cui il pittore e i committenti avrebbero potuto attingere realizzando un'opera la cui specificità non può comunque che essere compresa facendone emergere l'*intelligenza compositiva*, ovvero la modalità viva con cui l'immagine nella sua interezza fa trasparire il pensiero che sottintende. Pensiero che, prima di essere cristiano o alchemico, è anzitutto e propriamente pittorico, confrontandosi con problematiche compositive le cui specifiche soluzioni (gesti, pose, sguardi, posture, atteggiamenti delle figure, ecc.) sono di per sé eloquenti.

5 Per un approfondimento sulle "immagini parlanti" e sulla relazione "mostrare/dimostrare/descrivere", rimando rispettivamente a Horst Bredekamp (2015: 41-76) e a Leonardo da Vinci (1993: 106).



Fig. 6
René Magritte, *Il tradimento delle immagini*, Los Angeles, County Museum of Art.

all'interno di una rappresentazione pittorica di questo genere enfatizzano tale processo simbolico, divenendo la voce ventriloqua che l'osservatore, nel leggerle, dona agli effigiati e agli oggetti dipinti nel quadro. Tale voce ha il potere di esplicitare la connessione degli effigiati del passato con gli osservatori del presente nella concretezza dell'oggetto artistico che annulla la distanza temporale *mostrando* e *dimostrando* la sua presenza nel *qui e ora* davanti agli occhi di chi vi si pone davanti. Come approfondiremo più avanti, vi è in questo dipinto una perfetta coincidenza tra *mostrare* e *dimostrare* nel momento in cui la scritta *dichiara* ciò che già si *vede* alludendo però anche ad altro. I coniugi Burgkmair *mostrano* (attraverso il loro ritratto) l'aspetto che avevano nel 1529 così come la prima parte della frase scritta sopra le loro teste [(SOLL)CHE GESTALT VNSER BAIDER VVAS] *dichiara* che quello che si vede nel dipinto era il loro aspetto. Tale aderenza scritta/immagine è mantenuta anche nel riflesso nello specchio in cui appaiono i due teschi. La scritta non li nomina ma li "indica" in senso deittico [IM SPIEGEL ABER NIX DAN DAS], dichiarando "nello specchio non si vede altro che *questo*".

Il *punctum* della composizione, ovvero la parte più perturbante dell'opera, risiede allora proprio nel riflesso dello specchio che non riflette, come ci si aspetterebbe, i volti dei due effigiati, ma due teschi.⁶ A turbare quindi l'osservatore non è, come nel celebre caso surrealista de *La Trahison des images* di René Magritte (Los Angeles, County Museum of Art) [Fig. 6], una mancata coincidenza fra ciò che si vede rappresentato (una pipa) e ciò che si legge nel quadro "*Ceci n'est pas une pipe*" (questa non è una pipa), quanto piuttosto

fra ciò che si vede (due teschi, non nominati dalla scritta ma da essa indicati) e ciò che ci si aspetterebbe di vedere nel riflesso di uno specchio davanti a cui sono posti i due coniugi che si stanno facendo ritrarre in quel momento. All'apparente funzione di "memento mori" proposta dal dipinto si associa così la questione della *somiglianza* volto/teschio, che viene allusa in senso simbolico dallo specchio ma che viene per lo più evitata in senso mimetico nel riflesso. Questa elusione della *somiglianza* induce a ricercare anche all'interno di un genere legato per definizione alla *mimesis*, come il ritratto, una sensibilità simbolica che si confronta nello specifico con i concetti di *simile* e *dissimile* in rapporto alla raffigurazione del riflettersi della morte in vita. Il contributo proverà così a dimostrare come il dipinto in questione sia una *dis-simulazione*, un'opera cioè che con naturalezza sovrappone su se stessa generi diversi (ritratto e *vanitas*) come fossero le maschere necessarie per esprimere il *modus operandi* della pittura stessa.

La dinamica che il dipinto di Furtenagel instaura in qualità di *oggetto teorico* con l'osservatore si fonda essenzialmente su due tipi di affermazioni, quella visiva che "mostra" e quella verbale che "dichiara". Vediamo nello specifico in che modo.

Secondo la trascrizione ufficiale del Museo di Vienna, sopra i due ritratti sulla destra si legge: "(SOLL)CHE GESTALT VNSER BAIDER VVAS. IM SPIEGEL ABER NIX DAN DAS". Frase che, in modo letterale, traduciamo: "Tale era il nostro aspetto. Nello specchio però niente che questo". Doppia affermazione da mettersi naturalmente in connessione con il doppio ritratto dei coniugi Burgkmair e con il riflesso di questi nello specchio che la donna tiene in mano. I ritratti dipinti *mostrano*: "Questo era il nostro aspetto". I teschi dipinti *mostrano*: "Nello specchio però niente che questo". I pronomi dimostrativi "SOLCHE" (tale) e "DAS" (questo) identificano, da una parte, i ritratti, dall'altra i teschi, assumendo la funzione di deittici atti a indicare e far coincidere l'aspetto (GESTALT) con i volti dipinti dei coniugi e il contenuto (NIX DAN DAS) del riflesso nello specchio (IN SPIEGEL) nei due teschi. Il gesto eloquente che compie Hans Burgkmair sembra volere assecondare questa "deitticità" insistita all'interno del dipinto, affermando con la mano che "questo", ov-

⁶ Sul concetto di "punctum" si confronti Barthes 2003: 27-61.

vero “questa evidenza mimetica e simbolica” ossia il doppio ritratto dei coniugi da vivi e da morti, è l'immagine che si pone davanti agli occhi dell'osservatore.⁷

A differenziare questo dipinto dalle *vanitas* è che l'immagine (il ritratto da vivi e i teschi riflessi nello specchio), coordinata con l'iscrizione sopra riportata, non impone alla rappresentazione di prescrivere ciò che intima ogni *vanitas* divenendo un *memento mori*, ossia il ricordare all'osservatore che è destinato a morire, che tutto (ogni scienza, ogni bellezza) è vana, che tutto è transeunte e passeggero. Il *memento mori* implica e stabilisce infatti una temporalità: ricordati, ora che stai guardando questa *vanitas*, che il tuo destino, quindi il tuo futuro prossimo venturo, è quello di morire, di divenire il teschio che ora stai guardando e che è già dentro di te aspettando solo di manifestarsi. Il dipinto di Furtenagel stabilisce invece una simultaneità e una compresenza fra i volti degli effigiati e i loro teschi. Simultaneità garantita nella raffigurazione pittorica dal riflettersi dello specchio e dalla scritta che *dichiara* che l'aspetto dei Burgkmair “era” (WAS) quello dei loro ritratti mentre, all'età di 56 anni lui e di 52 anni lei, si stavano facendo ritrarre da Lucas Furtenagel e contemporaneamente era quello dei due teschi riflessi nello specchio tenuto in mano in quello stesso momento da Anna Allerlai Burgkmair, moglie di Hans. Che vi sia contemporaneità fra i ritratti e il loro riflesso è garantito anche dai lunghi capelli fulvi di lei e dal colletto rosso della veste di lui che vengono riflessi. Lo specchio riflette cioè il modo in cui i due coniugi erano acconciati e vestiti nel momento in cui

7 Certamente significativa deve essere la particolare posizione dell'anello indossato da Hans, il cui stemma araldico, girato in modo da essere immediatamente visibile all'osservatore, avrebbe dovuto indicare qualcosa di specifico, che al momento non è stato ancora colto dagli interpreti moderni anche se è possibile associarlo al “volto araldico” di cui scrive Hans Belting (2014: 161). Un'immagine cioè che ha il potere di sintetizzare l'identità di una persona attraverso una simbologia codificata in termini schematico-geometrici non necessariamente mimetici ma certamente evocativi di valori radicati in una genealogia. All'anello di lui fa eco quello doppio di lei, indossato nell'anelare della mano che regge lo specchio. Anche questo doppio anello potrebbe riferirsi a questioni familiari indicando il matrimonio con Hans, con il quale Anna acquisisce il cognome di Burgkmair e la famiglia di provenienza, il cui cognome è riportato dalla scritta che identifica la donna (ALLERLAIIN GEMAHEL).

Fig. 7
Lucas Furtenagel, *Il pittore Hans Burgkmair e sua moglie Anna*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolare specchio.



si stavano facendo ritrarre, non riproducendo però le loro fattezze fisiognomiche, che si dissolvono nell'indistinto di teschi in decomposizione [Fig. 7]. Non c'è necessariamente né in quello che si vede né in quello che si legge in questo dipinto un rimando al destino di morte che attende tutti gli esseri viventi ma c'è, al contrario, lo ripetiamo, una simultaneità e una compresenza dei due aspetti: vita e morte si rispecchiano l'una nell'altra.⁸ O meglio, quella che viene raffigurata, grazie soprattutto all'ausilio di uno strumento simbolico per eccellenza come lo specchio, è la “morte in vita” dei due coniugi Burgkmair. Il verbo “WAS” (era) esprime un passato perché i due coniugi lo pronunciano nei confronti di un osservatore che nel momento in cui guarderà il dipinto l'aspetto dei due effigiati così come il loro riflesso nello specchio non esisteranno più, proprio perché effigie e riflesso sono fra loro simultanei e contemporanei, come tra l'altro indicano anche i due dimostrativi già ricordati, “SOLCHE” e “DAS” riferiti rispettivamente ai volti e ai teschi. Quindi venendo

8 Lo specchio assume qui la funzione di *speculum consciencie*, un'immagine/strumento metaforico di autocoscienza e di miglioramento etico-spirituale (Merback 2014: 302). È inoltre noto come presso quasi tutte le tradizioni iniziatiche lo specchio rappresentasse simbolicamente il “passaggio”, o meglio, la “presa di coscienza visiva” di un mutamento da uno stato a un altro dello Spirito (Meslin 1980: 327-341).

a mancare l'uno dei due poli (i volti) verrà a mancare l'altro (i teschi). In questo doppio ritratto allegorico i Burgkmair hanno voluto testimoniare la condizione fisica ed emotivo-spirituale nella quale si trovavano nel momento del loro farsi ritrarre. I due teschi non alludono a un "memento mori" ma mostrano il riflesso interiore dei due sposi nel momento in cui posarono per farsi effigiare. D'altra parte, lo specchio non può che indicare una simultaneità fra l'oggetto che si specchia e la sua immagine riflessa.

Marito e moglie guardano lo spettatore (e non loro stessi nello specchio) come se volessero accertarsi che di tutta la composizione l'osservatore cogliesse il valore di quel "ABER", di quel "ma" o "però", che, quale congiunzione avversativa, costituisce a nostro avviso la chiave interpretativa del dipinto. Questa particella infatti unisce e insieme distingue il doppio ritratto fisiognomicamente connotato dal suo riflesso nello specchio sotto forma di due teschi. Hans e Anna ci tengono a sottolineare come la pittura mostri l'apparenza, ossia la *somiglianza* con il loro aspetto esteriore (GESTALT) mentre lo specchio mostri la realtà simbolica del loro essere interiore. Quest'ultimo, mascherato da *vanitas*, non allude al futuro ma al presente, allude alla morte iniziatica in vita. Ovvero una morte che prevede una rinascita. Non si spiegherebbero altrimenti le parole tracciate sulla cornice e sul manico dello specchio: "ERKEN DICH SELBS / O MORS / HOFNVNG DER VVELT", traducibili in: "Riconosciti, o morte, speranza del mondo". Nella *Vanitas*, come genere pittorico, la presenza del teschio ha la funzione di spazzare via ogni speranza, ricordando all'osservatore la vacuità e la precarietà della vita. L'unico contesto che prevede la morte come il passaggio necessario per una rinascita è quello religioso o quello eremitico. Privo di connotazioni esplicitamente religiose, a differenza, per esempio, del celeberrimo *Gli ambasciatori* di Hans Holbein (Londra, National Gallery), in cui dietro la tenda verde sullo sfondo si intravede una scultura raffigurante un Crocifisso che conferisce senso escatologico al cranio anamorfico in primo piano [Fig. 8], il dipinto di Furtenagel pare recare alcuni indizi che possono legarlo a un contesto ermetico-alchemico, seppur mascherati da *vanitas*.

D'altronde, per sintetizzare in una frase il pensiero di Hans Belting

Fig. 8
Hans Holbein, *Gli ambasciatori*,
Londra, National Gallery.



sulla questione, pare inevitabile che ogni volta che si tenta di tradurre la vita e la morte in immagini non lo si possa fare che tramite delle maschere (Belting 2014: 121-150). Nel nostro caso, è lo specchio in particolare che funge da meccanismo mascherante. Esso allude alla *somiglianza/coincidenza* volto/teschio ma non la rappresenta perché rappresentandola renderebbe indistinguibili le due polarità che, sovrapponendosi in natura (il volto sta sopra il teschio come una maschera sta sopra il volto), hanno bisogno nella rappresentazione pittorica di essere separate per essere evidenziate nel loro significato proprio: volto/vita e teschio/morte.⁹

Vediamo allora il "doppio gioco" che pare mettere in atto il dipinto in esame. Esso produce una *somiglianza* con il tema della *vanitas* per *dissimulare* un doppio ritratto alchemico. A suggerire questa ipotesi interpretativa sono alcuni indizi che, è bene sottolinearlo, esprimo-

9 Lo specchio assume quindi una funzione duplice e contraddittoria in merito al principio di *somiglianza*: evitandola in senso mimetico la sancisce in senso simbolico perché è come se strappasse la maschera/volto degli effigiati per mostrare il loro vero io, la loro effettiva identità interiore, la vita invisibile della loro anima, dissimulando l'intera composizione sotto l'aspetto di una *vanitas*. In altri termini, la coscienza astratta del "presunto vero io interiore" delle due figure ritratte verrebbe espressa attraverso la materialità e la visibilità dei teschi, la cui immagine concreta rinvia all'insondabilità del mistero vita/morte, permettendo alla pittura stessa, che è visibile e che con la visibilità lavora, di alludere all'invisibile proprio attraverso il gioco dello specchio, elemento legato alla visibilità in modo paradigmaticamente simbolico.



Fig. 9
Ermafrodito incoronato (*Androgino* o *Rebis*), miniatura proveniente da un anonimo trattato alchemico, Italia settentrionale (?), XV secolo, Free Library of Philadelphia, Lewis E M 28:26.

no un tale presunto contenuto alchemico in via congetturale, preservando il valore euristico della presente ricerca:

- 1) I teschi, che raffigurano la morte, rappresenterebbero la *Nigredo* ovvero la prima fase della trasformazione alchemica che passa dalla *Putrefactio* che i coniugi stanno attraversando in vita. Morte alchemica che prelude alla rinascita iniziatica come sembrerebbe indicare la scritta sullo specchio: "Riconosciti, o morte, speranza del mondo", altrimenti difficilmente spiegabile in termini strettamente di *vanitas*.
- 2) Le due figure parzialmente sovrapposte¹⁰ andrebbero simbolicamente a creare un solo corpo con due teste che rappresenterebbe il matrimonio alchemico raffigurato dal *Rebis* (da *res bina*, due cose) che è un essere androgino con un busto, due braccia, due gambe e due teste, una maschile e una femminile [Fig. 9]. Il pittore, per creare questo effetto di compattezza fra i due corpi, simulandone uno solo con due braccia e due teste, evita di raffigurare la mano sinistra della donna che, nella rappresentazione mimetica di un ritratto realistico tradizionale, avrebbe dovuto verosimilmente spuntare dalla

¹⁰ Sul valore compositivo-simbolico della parziale sovrapposizione delle figure, rimando a Rossi 2015.

manica nera. Sappiamo inoltre che le operazioni alchemiche venivano spesso svolte in *tandem*, dall'alchimista e dalla sua "sorella mistica", che spesso coincideva con la moglie.¹¹

- 3) Sulla cintura che stringe la vita di Anna sono raffigurati tre figure mostruose identificabili come sirene bicaudate riconducibili ancora alla "cosa doppia", al *Rebis alchemico*, ossia ai due elementi, zolfo e mercurio, uniti in un unico corpo. Allo stesso modo il cerchio giallo sul copricapo di Hans potrebbe alludere al sole con cui si identifica la parte maschile del *Rebis*.
- 4) Il gesto che compie Hans ha una potenzialità fortemente eloquente in senso simbolico, difficile però da interpretare in modo univoco: sta indicando l'unione alchemica con sua moglie Anna? Sta indicando lo specchio che rivela la condizione spirituale di entrambe le figure in esso riflesse? È una sorta di benedizione, di gesto rituale o magico? Sta enumerando qualche cosa? Forse i tre passaggi alchemici: *Nigredo*, *Albedo*, *Rubedo*, richiamati dai colori del suo vestito: abito nero, camicia bianca, colletto rosso?
- 5) Che quella che si riflette nello specchio sia un'interiorità alchemica lo confermerebbe anche il fatto che il vero 'vaso' dell'alchimista è la testa umana, *l'occiput*, il cranio, il teschio, perché *l'opus* si compie internamente all'uomo. Il teschio è il vaso della dimora del pensiero e dell'intelletto, il *vas cerebri* (Cortesi Bosco 2016: 101-102).

¹¹ Come ricorda Titus Burckhardt "l'uomo e la donna, incarnando naturalmente i due poli dell'opera alchemica (zolfo e argento vivo), possono dunque nel loro amore reciproco – là dove questo amore si interiorizza e si eleva, spiritualizzandosi – sviluppare quella potenza cosmica o forza dell'anima che opera la prima dissoluzione e poi la coagulazione alchemica (*solve et coagula*)" (1981: 156). Burckhardt ricorda inoltre come sia proprio affidato a marito e moglie il compito alchemico di morire e rinascere insieme. Scrive lo studioso: "Il simbolismo delle nozze è strettamente legato a quello della morte. In certe rappresentazioni delle nozze chimiche, il Re e la Regina, al momento degli sponsali, sono uccisi e quindi sepolti insieme per risorgere poi rigenerati" (132). L'aspetto simbolico della complicità alchemica fra marito e moglie trova testimonianza storica ne *La storia di Nicolas Flamel e della moglie Perrenelle*, coppia di alchimisti francesi attivi a cavallo fra XIV e XV secolo a Parigi, come riporta ancora Burckhardt (147-156).

L'aria che si respira nel dipinto è quella dei *Vexierbilder*, quadri a segreto in voga nella Germania della prima metà del Cinquecento (Calabrese 1984: 9), che trova il suo apice nel già citato ritratto degli *Ambasciatori* di Holbein, dove, non a caso, il fulcro della composizione è un teschio che, attraverso la tecnica dell'anamorfose, prova a liberarsi dalla *somiglianza* con se stesso. In modo non meno sofisticato (anzi forse ancora più sottile), il dipinto di Furtenagel testimonia come "il fare pittorico" per *dimostrare* il pensiero che lo anima deve *mostrare* la realtà per come appare, così da generare il pacifico sentimento della riconoscibilità nell'osservatore e metterlo a proprio agio in un mondo che crede di conoscere, e al tempo stesso deve turbarlo con elementi, indizi, suggestioni che, non aderendo all'apparenza del quotidiano, introducono l'osservatore a una "realtà altra", invisibile ma non meno sostanziale di quella visibile perché è da quest'ultima che deve necessariamente passare, essere veicolata, proprio perché, come direbbe René Daumal – che di *morte in vita* se ne intendeva – "la porta dell'invisibile deve essere visibile" (2020: 17). La scritta "Tale era il nostro aspetto. Nello specchio però niente che questo", lo sguardo delle due figure rivolto con fermezza verso l'osservatore, il gesto eloquente di Hans e soprattutto la doppia rappresentazione dei coniugi Burgkmair da vivi e da morti, esprimono l'autoconsapevolezza e l'autocoscienza dei modelli stessi in quel momento della loro vita nell'anno 1529.

Proviamo ora a specificare meglio che cosa si voglia qui intendere con coscienza e autocoscienza facendo aderire tali concetti al dipinto e alla lettura alchemica che si sta proponendo.

Se, per esempio, accostiamo (fisicamente attraverso le parentesi quadre all'interno della citazione qui sotto riportata) quanto scrive il noto, benché controverso, psicologo Julian Jaynes sulla coscienza e il dipinto in esame, vediamo come quest'ultimo sembri esprimere e rappresentare un processo di autocoscienza in atto. Scrive Jaynes:

La coscienza opera per analogia, attraverso la costruzione di un analogo 'spazio' [*dipinto/specchio*], con un analogo 'io' [*volti ritratti/teschi*] che è in grado di osservare tale spazio e di muoversi metaforicamente in esso. La coscienza opera su ogni forma di reattività, seleziona da un tutto aspetti pertinenti, che narratizza e concilia fra loro in uno

spazio metaforico [*immagine + iscrizioni*] in cui tali significati possono essere manipolati come cose nello spazio [interpretazione]. La mente cosciente è un analogo spaziale del mondo e gli atti mentali [*allegorizzazione*] sono analoghi di atti corporei [*mettersi in posa farsi ritrarre*]. La coscienza opera solo su cose osservabili oggettivamente (1984: 251).

In tal senso, se la coscienza di sé, del proprio aspetto esteriore, non può che esprimersi attraverso l'oggettivazione del ritratto, l'autocoscienza, intesa quale coscienza della propria interiorità, pare non possa che esprimersi attraverso un "doppio" di sé che si riconosce come tale ma che occupa uno spazio distinto e metaforico, ossia, nel nostro caso, i teschi nel riflesso dello specchio. In questa prospettiva alchimia e pittura (ricordiamo che Hans Burgkmair era un pittore) agiscono in modo analogo nella misura in cui tanto l'alchimista quanto il pittore utilizzano nella loro pratica operativa sia corpi fisici (pigmenti, minerali, ecc.) sia rappresentazioni mentali (allegorie, metafore, simboli, ecc.) al fine *intenzionale* di mettere in relazione materiale e immateriale, conscio e inconscio.

Il vero soggetto del dipinto diverrebbe in tal caso l'autocoscienza espressa e comunicata dai coniugi Burgkmair attraverso il loro doppio ritratto allegorico (in senso alchemico) firmato da Furtenagel il Giovane.

Su questa linea interpretativa è possibile inserire, con le dovute cautele, anche il biologo Christof Koch, che ha suggestivamente definito i processi più elementari della coscienza "zombie" (ossia *morti in vita*). Scrive Koch: "I comportamenti *zombie* sono si può dire una sorta di riflesso di cui si diventa consapevoli solo nel momento in cui stanno accadendo, includono il riflesso di ammiccamento quando qualcosa si mostra indistintamente nel nostro campo visivo" (2007: 263). Tale "riflesso di ammiccamento" in realtà non è che un processo subliminale e subcosciente, un riflesso automatico come il "blinking", il battito di ciglia. La suggestione qui suggerita sta proprio nell'individuare nel riflesso *zombie* di uno sbattere di palpebra subcosciente la sua trasmutazione cosciente in "strizzatina d'occhio" per mezzo dell'uso consapevole del *medium* simbolico dello specchio, creando un cenno d'intesa con l'osservatore del doppio ritratto. Non è infatti un caso che proprio nel riflesso dei teschi nello specchio sia stato qui individuato il *punctum* della composizione,

ovvero il punto in cui l'intensità perturbante del dipinto si concentra. In tal senso i due teschi rappresenterebbero l'emergere subliminale alla coscienza nell'immediatezza di un riflesso allo specchio di ciò che si mostra nel campo visivo (sia quello delle figure ritratte che quello dello spettatore), mentre gli sguardi rivolti all'osservatore e il gesto eloquente di Hans sarebbero la parte esplicita, convenzionalmente mimetica e immediatamente leggibile, dell'"ammiccamento". Ammiccamento intenzionalmente rivolto a fare soffermare l'osservatore sull'aspetto simbolico piuttosto che su quello ritrattistico del dipinto, o meglio sull'intimità dei due aspetti e sulla simultaneità del loro manifestarsi.

Il mancato riflesso in termini mimetici dei due volti mostra in tal senso "l'irragionevole efficacia" dell'arte, che sposta la rappresentazione dal *visibile* aspetto esteriore (i ritratti) alla *pensabile* condizione interiore (la *Nigredo/Putrefactio* espressa dai teschi, la cui visibilità/conoscibilità è resa possibile solamente attraverso l'espedito simbolico dello specchio). È inoltre interessante notare in termini di coscienza e di autocoscienza come i ritratti guardino l'osservatore consapevoli di essere guardati nel loro aspetto esteriore mentre i loro "doppi" scheletrici non si rivolgono all'osservatore, come farebbero se seguissero le regole ottiche della riflessione, ma puntano le loro orbite cave verso il ritratto dei due coniugi esprimendo l'autocoscienza di essere e di raffigurare il "doppio" interiore della coppia. Il dipinto, attraverso il riflesso dello specchio, mostra così la compresenza di vita/morte ma al tempo stesso afferma la *dissimiglianza* fra i due stati dell'essere assecondando una logica simbolica. Se è essenzialmente vero, come scrive Belting, "che il teschio diventa visibile solo quando perde il volto che ha avuto in vita" (2014: 140), si può accennare come già a partire dal XX secolo, grazie all'ausilio della tecnologia a raggi X, è possibile fare del teschio il proprio autoritratto con l'ausilio di decorazioni che puntino a sottolineare la personalità del ritrattato o della ritrattata come nel caso esemplare del *Self portrait - Skull and Ornament* di Meret Oppenheim del 1964 [Fig. 10]. Esempio utile a ricordare come esista un tipo di "interiorità" (lo scheletro osseo), oltre la superficie dell'aspetto visibile a occhio nudo, che non

Fig. 10
Meret Oppenheim, *Self-portrait - Skull and Ornament*, 1964.



ha però a che fare con gli aspetti sottili e non ancora (e per fortuna) osservabili e misurabili direttamente con l'ausilio di mezzi scientifici, come il misterioso concetto di "coscienza", di cui certamente non si può fare una radiografia. La conoscenza scientifica della coscienza passa ancora oggi da modellizzazioni che si avvalgono per lo più di un linguaggio simbolico, che le attuali neuroscienze tentano di oggettivare anche in relazione all'arte figurativa (Zeki 2007) e attraverso l'ormai celebre teoria denominata, significativamente, dei "neuroni a specchio", elaborata, come noto, tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso da un gruppo di ricercatori dell'Università di Parma coordinato da Giacomo Rizzolatti (Iacobini 2008).¹²

Il dipinto, in qualità di *oggetto teorico*, mette in atto un sofisticato "gioco di specchi" che si misura con il concetto di "individuazione". Il doppio ritratto dei coniugi esprime massimamente la specificità identitaria dei due effigiati; i nomi e gli anni (le età) delle due figure tracciati sulla superficie pittorica ribadiscono tale questione identitaria, ma non la esauriscono. Ciò che connota realmente i due ritrattati, ciò che li individua, passa in modo paradossale dallo specchio. Questo, pur mostrando dei teschi, ossia la struttura ossea del cranio che tendenzialmente accumuna gli individui della stessa specie rendendoli però pressoché indistinguibili di primo acchito nella loro

¹² Fra arte e scienza si stabilisce una sorta di continuità quando si intuisce la loro comune missione che, per entrambe, è quella di accrescere la conoscenza dell'uomo sulla vastità del proprio essere.

specifica identità, si rivela essere lo strumento attraverso cui i due coniugi Burgkmair mostrano la loro autoconsapevolezza interiore. A riflettersi nello specchio non è infatti il loro semplice aspetto ma la sintesi di una loro profonda e singolare esperienza, quella della loro morte iniziatica espressa sotto forma di teschi. Il doppio ritratto impone così, attraverso lo specchio dipinto all'interno del quadro, una riflessione su quale sia il vero *principium individuationis* dei coniugi Burgkmair. Questo è da identificarsi nella loro effigie esteriore ("Tale era il nostro aspetto") e al tempo stesso nella loro essenza interiore ("Niente che questo" riferendosi ai teschi), entrambe manifestate contemporaneamente allo sguardo dell'osservatore. Il dipinto esprime la consapevolezza, la coscienza di ciò che gli effigiati sono interiormente e di ciò che appare agli occhi del mondo. Lo specchio diviene allora un occhio interiore tanto per i due ritrattati quanto per l'osservatore a cui è permesso di vedere dentro alla consapevolezza e all'autocoscienza dei due coniugi.

È ora necessario ribadire come il *fulcro concettuale* dell'opera sia da riconoscersi nel termine "ABER" (ma, però) presente nell'iscrizione in alto a destra. Questo introduce infatti la dicotomia su cui tutta la composizione si fonda a livello visivo e simbolico: da una parte l'aspetto dei due effigiati in vita e dall'altro il riflesso dei loro teschi nello specchio. Sulla linea interpretativa che riconosce il dipinto in esame come espressione e manifestazione della coscienza e autocoscienza dei due effigiati, si potrebbe ancora ricordare che il premio Nobel per la medicina nel 1972, Gerald Edelman, distingue tra due tipi di coscienza quella "primaria" e quella "superiore". La "primaria" opera essenzialmente il processo della categorizzazione dei dati della realtà e della relazione con l'ambiente. Su tale tipo di coscienza si stabilisce quella "superiore" che opera invece sui cosiddetti *qualia* ossia gli stati qualitativi dell'esperienza cosciente (la "roschezza" del rosso, piuttosto che la "dolorosità" del dolore, per intendersi) (2007: 34). Una volta presa coscienza che un oggetto è rosso, per esempio, sarebbe possibile conferire alla "roschezza" un senso attraverso un processo di simbolizzazione che, per attuarsi, coinvolgerebbe un vasto insieme di informazioni che implicano diverse strutture cerebrali

comprese le aree deputate al linguaggio, alla memoria, al pensiero. Anche il celebre neurologo Antonio Damasio differenzia una *coscienza nucleare* (*core consciousness*), che si occupa esclusivamente del *qui e ora* ed è originata dalla consapevolezza delle percezioni sensoriali, da una *coscienza estesa* che richiede invece un senso del sé che comprenda funzioni di ideazione della temporalità (Bosse, Jonker, Treur 2008: 94-113).

Secondo tali distinzioni tipologiche e qualitative della coscienza, si potrebbe ipotizzare che i volti ritratti, che afferiscono al *qui e ora* della percezione, siano gestiti/generati da una presa di coscienza di tipo "primario" o "nucleare", mentre i due teschi nello specchio siano gestiti/generati da una coscienza "superiore" o "estesa" perché immagini che probabilmente necessitano di una simbolizzazione, intendendo con quest'ultima il conferimento di un senso ai *qualia* in questione, che nel nostro caso sarebbero da riconoscersi, se così si può dire, nella "mortalità" della morte percepibile attraverso i teschi riflessi nello specchio dipinto.¹³

L'alchimista (così come il pittore) ha coscienza del paradosso che sembra strutturare il dipinto di Furtenagel per come lo si sta qui interpretando, ossia che pur non essendovi distinzione fra lo e Non-lo, fra spirito e materia, fra anima e corpo ognuna di queste polarità sussiste solamente postuma in una riflessione senza la quale non si avrebbe appunto né lo né mondo, né spirito né materia, né anima né corpo. *L'intelligenza pittorica*, che ha animato Furtenagel nella realizzazione di questi due doppi ritratti (due volti / due teschi), consiste nell'aver fatto coincidere la *riflessione* creativa della coscienza del pittore (alchimista) Hans Burgkmair e quella di sua moglie Anna (parte femminile del *Rebis* alchemico) con la *riflessione* nello specchio del loro *status* di *Nigredo* spirituale. Il dipinto in esame illustra in fondo, nello stile tedesco della prima metà del XVI secolo, fra ritratto allegorico e *vanitas*, il concetto di *immaginazione attiva* elaborato da Henry Corbin, secondo cui tale immaginazione ha la facoltà di trasmutare i dati sensibili (qui i volti dei coniugi

13 In termini filosofici il linguaggio non può che cadere nell'aporia riguardo al "dire" l'essenza (εἶδος) della morte. Posto che ve ne sia una, la si potrebbe indicare con il significante di "mortalità", se è consentito tale neologismo.

Burgkmair), di “dematerializzarli”, di intravedere ciò che essi simboleggiano, come attraverso uno specchio nel cui riflesso è possibile osservare le trame energetico/spirituali (teschi in putrefazione come fase della *Nigredo*) che uniscono l'alchimista alla materia su cui egli opera, che coincide con il *Rebis*, ovvero, nel caso specifico, il matrimonio di maschile e femminile rappresentato dai due coniugi (Corbin 2005). Il pittore ha qui manifestato tanto l'apparente quanto il celato. La prima manifestazione è avvenuta nel segno della *mimesis* (della *somiglianza* fisica e apparente fra modelli e figure ritratte), la seconda nel segno di un'allegorizzazione in cui la *somiglianza* non può che essere allusa senza essere rappresentata (i teschi quale rappresentazione della prima fase alchemica della *Nigredo/Putrefactio* che porta a una morte e a una rinascita interiore e quindi a una speranza per il mondo, HOFNVNG DERVVELT).¹⁴

L'intelligenza pittorica utilizza qui lo specchio quale dispositivo simbolico riflettente per esprimere quello che Sigmund Freud nel 1919 chiamerà il “perturbante” (*Das Unheimliche*), qualcosa cioè di familiare che per un attimo diviene qualcosa di estraneo e angosciante (1991). La modalità per manifestare in pittura tale sensazione è quella di raffigurare la coincidenza di familiare (volti coniugi) ed estraneo (teschi coniugi) facendoli coincidere e al tempo stesso separandoli. Nel riflesso dello specchio avviene questa operazione contraddittoria (sottolineata anche dall’“ABER” dell’iscrizione). La familiarità dell’aspetto di Hans e Anna, riprodotto dai loro ritratti mimetici, si differenzia dall’estraneità angosciante dei due teschi. Questi ultimi al tempo stesso coincidono con i volti dei due sposi proprio perché sono rappresentati sullo specchio nel quale i due effigiati si stanno riflettendo in quel momento. Riflesso che, come più volte ribadito, non ha a che fare con un processo mimetico ma con un processo simbolico che, attraverso lo sdoppiamento, rivela, anche dal punto

.....
 14 Dell’iscrizione sul manico dello specchio (HOFNVNG DERVVELT), così determinante a nostro avviso per qualsiasi interpretazione si voglia tentare del dipinto di Furtengel, l’attenta analisi di Merback non fa cenno (2014: 304). Essendo la sua un’interpretazione in chiave cristiana il concetto di “speranza” rimarrebbe includibile passando eventualmente dall’*Imitatio Christi* ossia da un morire a se stessi vivendo la Passione e la morte di Gesù nel proprio corpo e nel proprio spirito. Nessun riferimento iconografico all’interno del dipinto induce però a supporre questa eventualità.

di vista psicologico, la capacità da parte dei Burgkmair di autosservazione del loro “io” come se fosse un oggetto fuori da loro stessi.

La frase tracciata sullo specchio è certamente la più problematica da interpretare (“ERKEN DICH SELBS HOFNVNG DERVVELT”). Su di essa si può avanzare una lettura critica che ne evidenzia uno dei possibili significati all’interno della composizione pittorica. L’espressione “ERKEN DICH SELBS” (Riconosciti) sembra sollecitare la morte a prendere coscienza di se stessa in quanto elemento supremo di speranza, non solo per i due coniugi ma per il mondo intero. Il vocativo in latino “O MORS” evidenzia l’universalità e l’enfasi aulicamente retorica del messaggio espresso in tedesco. Il riconoscere se stessi, scritto su uno specchio, allude al riconoscere la propria immagine su una superficie riflettente ed è rivolta, oltre che alla morte in senso astratto, ai due coniugi che si pongono davanti a tale specchio. Figure la cui immagine nello specchio diviene teschio, confermando lo stato di “morte in vita” dei due effigiati proprio per la presenza contemporanea che esige il riflesso con l’oggetto che si sta riflettendo. Il fatto però che i due coniugi non guardino nello specchio ma si rivolgano – come già ricordato – all’osservatore del dipinto implica che il loro riconoscersi “morti” non passa da un’osservazione diretta dei loro volti ma dalla consapevolezza e dall’autocoscienza che loro stessi hanno del loro *status* (iniziatico). Si tratta cioè non di “vedersi” ma di “sentirsi” *morti in vita*. Doppio *status* che esprimono proprio attraverso lo sguardo rivolto all’osservatore, al quale tengono a ribadire, anche con l’iscrizione sopra le loro teste, la duplice e contemporanea consapevolezza di essere “morti in vita” nel maggio del 1529. Messaggio il cui contenuto è reso possibile solamente attraverso l’uso simbolico dello specchio, che si fa tramite di questa autoconsapevolezza giocando proprio sulla duplice virtù di tale strumento: da una parte si presume che esso rifletta le fattezze fisiche, dall’altra che esso rifletta lo *status* interiore di chi vi si pone di fronte. Lo specchio dipinto diviene così un dispositivo all’interno del quadro quale *oggetto teorico* nella misura in cui a esso è affidato il confronto (concettuale) fra il *dipingere* la realtà e il *rifletterla*. I ritratti mostrano l’aspetto reale dei due

coniugi Burgkmair in un preciso momento della loro vita terrena mentre il riflesso indica il loro *status* interiore, altrettanto reale ma visibile solamente attraverso l'ausilio, all'interno del dipinto stesso, di uno strumento il cui valore simbolico oltrepassa quello di mera superficie riflettente l'aspetto fisico. La pittura, in qualità di *medium* espressivo-creativo, si prende carico in questo caso di evidenziare la potenzialità di esprimersi sia in senso mimetico (ritratti) sia in senso simbolico (specchio che riflette i teschi) gestendo queste due componenti con sensibilità teatrale, ponendo fra le mani della potenzialità mimetica (ritratti realistici) la potenzialità simbolica (riflesso specchio) e facendo in modo che entrambi passino direttamente all'osservatore/spettatore/lettore, che si sente chiamato in causa dallo sguardo consapevole dei due effigiati e dalle iscrizioni, che lo costringono a soffermarsi, a osservare, leggere e interpretare il dipinto nelle sue diverse componenti.¹⁵

Per rispondere in conclusione al quesito posto dal presente numero di *Elephant & Castle* (*Chi ha paura della somiglianza?*) si potrebbe affermare che l'interpretazione del caso studio qui affrontato suggerisca che non vi sia paura della *somiglianza* da parte della pittura figurativa ma che quest'ultima necessita talvolta di superare la *somiglianza* in senso mimetico per rappresentare aspetti più sottili della realtà che fanno riferimento a condizioni interiori della coscienza. Il pittore ha in pratica operato nel dipinto in esame un'unione di visibile e pensabile, di esperienza estetica e concettuale, di "immagine" e "immaginazione". Unione, ricorda Elémire Zolla, che avviene proprio in seno all'imitazione. La parola "immagine" e "immaginazione" hanno infatti la stessa radice della parola "imitazione". "Poi-

15 In relazione ad alcuni ritratti del XVI secolo e in particolare riferendosi al dipinto di Raffaello *Pittore e modello nello studio* (Parigi, Musée du Louvre), Hans Belting introduce significativamente il concetto di "messa in scena dell'io", tramite il quale il ritratto diventa il tema del ritratto stesso grazie agli "atti linguistici", ovvero la gestualità e gli ammiccamenti degli effigiati, usati come artifici retorici tesi a coinvolgere direttamente la sensibilità e l'emotività dell'osservatore (2014: 166-168). Nel nostro caso i coniugi Burgkmair interpretano come attori su un palcoscenico un processo di *autocoscienza* che si dipana attraverso la *simile dissimiglianza* dei loro due volti, quelli ritratti e quelli riflessi.

ché – scrive Zolla – non c'è una radice *im* in latino, i due vocaboli [immagine e immaginazione] dovrebbero risultare dall'apposizione della particella *in* alla radice *mi*, la stessa dei termini greci 'mimo' e 'mimesi'. L'immaginare e l'imitare semanticamente si sovrappongono (in cinese *xiàng* vale sia 'imitare' che 'immaginare')". "Si risale così – continua lo studioso – alla radice indo-europea *mei*, che dovette indicare tutto ciò che di mutevole e intermittente seduce l'attenzione" (Zolla 2006: 375).

Al di là dell'interpretazione in chiave alchemica, che rimane dal punto di vista storico un'ipotesi da valutare ed eventualmente approfondire, riteniamo che l'esegesi proposta per questo dipinto non possa peccare di un eccessivo grado di sottigliezza estranea alla struttura concettuale dell'opera che, come si è provato ad argomentare, esprime il processo di formazione di una coscienza che richiede lo sviluppo di un linguaggio articolato in forme simboliche, esattamente come lo esige la coscienza dell'alchimista, quella del pittore, e quella dell'interprete. Come ha bene evidenziato Hans Belting, "ogni volta che in un dipinto compare uno specchio all'osservatore è con discrezione suggerito che anche il quadro abbia la funzione di specchio della realtà innescando una sofisticata *mise en abyme*" (Belting 2016: 112). Effettivamente anche nel dipinto in esame "la 'somiglianza' fra immagine ed evento si realizza nella funzione specchiante del quadro" per usare sempre le parole dello studioso tedesco (ivi: 114). A differenza però dei quadri fiamminghi analizzati da Belting,¹⁶ nel dipinto di Furtenagel lo specchio non ha la funzione di oggettivare la realtà per come la si vede (che rimane la funzione del doppio ritratto nel nostro caso), né ha la funzione di mostrare all'osservatore ciò che accade realmente di fronte (o di fianco) alle figure rappresentate in primo piano, (fenomeno che non potrebbe accadere senza l'ausilio di una superficie riflettente dipinta all'interno

16 Oltre a *I coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck (Londra, National Gallery), Belting analizza: Petrus Christus, *Sant'Eligio nella bottega di un orefice* (New York, Metropolitan Museum of Art), Roger van der Weyden (?), *San Giovanni Battista e il francescano Heinrich von Werl* (Madrid, Museo Nacional del Prado), Willelm van Haecht, *La collezione di Cornelis van der Geest* (Anversa, Rubenshuis), Hans Memling, *La Vergine e il donatore Martin van Nieuwenhove* (Bruges, Memlingmuseum) e Quentin Metsys, *Il cambiavolute e sua moglie* (Parigi, Musée du Louvre).

del quadro stesso). Nell'opera in esame la "somiglianza fra immagine ed evento", che lo specchio dipinto all'interno della composizione avrebbe dovuto garantire in termini mimetici, viene a cadere, introducendo quell'elemento di "perturbante familiarità" che, a nostro avviso, va oltre i classici schemi della *Vanitas*. Questi abitualmente non prevedono la copresenza di morte e vita nelle stesse figure, che lo specchio invece nel nostro caso sancisce assumendo addirittura un valore di speranza salvifica. Potenzialità salvifica che sembra passare proprio dall'annullamento dell'io ("il niente che questo", riferito ai teschi) nel momento esatto in cui l'io stesso viene affermato attraverso il ritratto e la scritta "tale era il nostro aspetto". È proprio in questa apparente contraddizione, giocata sull'illusione di ogni *somiglianza*, che si manifesta quella che è stata qui definita *intelligenza pittorica*. Questa agisce in modo tale da conferire vita plastica al concetto di "idea", incarnando in una specifica immagine almeno due dei molteplici aspetti di questo termine che, derivando dal greco *ἰδέα* e significando propriamente "aspetto, forma, apparenza" (dal tema di *ἰδεῖν* "vedere"), ingloba in sé l'attività della mente rivolta a immaginare una possibile realtà. Nel dipinto di Furtenagel *l'idea di coscienza e autocoscienza* non può così che manifestarsi attraverso la contrapposizione e armonizzazione di un linguaggio mimetico (ritratti) e di un linguaggio simbolico (teschi nello specchio), dipingendo il reale ed evocando l'astratto, distinguendoli e sovrapponendoli insieme tramite una *riflessione* fisica (atto empirico) e una *riflessione* speculativa (atto simbolico). Assecondando tale prospettiva metodologica il *Doppio ritratto allegorico dei coniugi Burgkmair* diviene parte integrante di una storia dell'arte intesa quale storia del pensiero per immagini, grazie soprattutto allo specchio in esso rappresentato che permette il passaggio dallo *speculum* alla *speculatio*, coniugando inscindibilmente *visione* e *pensiero* come implicitamente suggerisce la definizione stessa di "ritratto allegorico" di cui sono state approfondite le dinamiche interne. Fra queste è possibile da ultimo accennare anche a quella psicanalitica di matrice lacaniana perché in linea con l'esegesi fin qui proposta. Secondo Lacan infatti, l'arte pittorica, imitando l'oggetto, rende l'oggetto qualcosa d'altro, fingendo

in questo modo di imitarlo.¹⁷ Nel nostro caso il "fingere di imitare" uno specchio nelle modalità e nel contesto analizzato ha portato il pittore a produrre uno straordinario *oggetto teorico* da cui traspare in filigrana il *modus operandi* dell'*intelligenza pittorica* stessa.

¹⁷ Afferma Jacques Lacan: "les œuvres de l'art imitent ces objets qu'elles représentent, mais que leur fin n'est justement pas de représenter ces objets. En donnant l'imitation de l'objet, elles font de cet objet autre chose. Elles ne font que feindre d'imiter les objets" (Lacan 2015: 289).

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES R. (2003), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Édition Gallimard-Seuil, Paris, 1980, [tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino].
- BELTING H. (2014), *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2013, [tr. it. *Facce. Una storia del volto*, Carocci, Roma].
- BELTING H. (2016), *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, Hirmer Verlag GmbH, München, 1994, [tr. it. *Specchio del mondo. L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga*, Carocci, Roma].
- BOIS Y.-A., HOLLIER D., KRAUSS R., DAMISCH H. (1998), "A Conversation with Hubert Damisch", in *October*, 85, pp. 3-17.
- BOSSETT., JONKER C. M., TREUR J. (2008), "Formalisation of Damasio's Theory of Emotion, Feeling and Core Consciousness", in *Consciousness and Cognition*, 17,1, pp. 94-113.
- BREDEKAMP H. (2015), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin, 2010, [tr. it. *Immagine che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano].
- BURCKHARDT T. (1981), *Alchimie, sa signification et son image du monde*, Archè, Milano, 1974, [tr. it. *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Guanda, Milano].
- CALABRESE O. (1984), "L'intertestualità in pittura. Una lettura degli 'Ambasciatori' di Holbein", in *Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni*, 130-131, gennaio-febbraio, Università di Urbino, pp. 3-30.
- COOMARASWAMY A. K. (2017), *Selected Papers. 2. Metaphysics*, LIPSEY R. (a cura di), Princeton University Press, Princeton, 1977, [tr. it. *La tenebra divina*, Adelphi, DONADONI R. (a cura di), Adelphi, Milano].
- CORBIN H. (2005), *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabî*, Ernest Flammarion, Paris, 1958, [tr. it. *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Editori Laterza, Roma-Bari].
- CORTESI BOSCO F. (2016), *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento*.

- Lotto Dürer *Giorgione*, Il Poligrafo, Padova.
- Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde* (1991), Christian Brandstätter Verlag, Wien.
- EDELMAN G. M. (2007), *Second Nature: Brain Science and Human Knowledge*, Yale University Press, New Haven-London, 2006, [tr. it. *Seconda natura. Scienza del cervello e conoscenza umana*, Raffaello Cortina Editore, Milano].
- FREUD S. (1991), "Il perturbante", in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- IACOBINI M. (2008), *I neuroni specchio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- JAYNES J. (1984), *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Houghton Mifflin, Boston, 1976, [tr. it. *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi, Milano].
- KOCH C. (2007), *The Quest for Consciousness: A Neurobiological Approach*, Roberts & Company, Englewood, 2004, [tr. it. *La ricerca della coscienza. Una prospettiva neurobiologica* Utet, Torino].
- LEONARDO DA VINCI (1993), *Il paragone delle arti*, SCARPATI C. (a cura di), Vita e Pensiero, Milano.
- MERBACK M. B. (2014), "Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's *Santa Croce in Gerusalemme* of 1504", in *The Art Bulletin*, Vol. 96, No. 3 (September), pp. 288-318.
- MESLIN M. (1980), "Significations rituelles et symboliques du miroir", in *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*, promossi dalla Cattedra di Religioni del Mondo Classico dell'Università degli Studi di Roma, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 327-341.
- POMIAN K. (2007), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e - XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris, 1987, [tr. it. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, il Saggiatore, Milano].
- ROSSI A. (2015), *Sguardi dalla seconda fila. Composizione e narrazione iconica nella pittura veneta del Cinquecento*, Skira, Ginevra-Milano.
- SLUIJTER E. J. (1997), "Orgoglio e transitorietà negli autoritratti di artisti nederlandsi tra XVI e XVII secolo", in DANESI SQUARZINA S., *Tracce per lo studio della cultura figurativa fiamminga e olandese dal XV al XVII secolo*, BALDRIGA I., LORIZZO L. (a cura di),

Apeiron Editori, Sant'Oreste, pp. 261-280.

WESTSTEIJN T. (2008), "Painting as a Mirror of Nature", in Id., *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 269-326.

ZEKI S. (2007), *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999, [tr. it. *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino].

ZOLLA E. (2006), "Gli usi dell'immaginazione" (1975), in MARCHIANÒ (a cura di), *Conoscenza religiosa. Scritti 1969-1983*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 375-391.

ZÖHL C. (2009), "Der Spiegel des Alters in Bildern der Frühen Neuzeit", in KAMPLING R., MIDDELBECK-VARWICK A. (a cura di), *Alter – Blicke auf das Bevorstehende*, Peter Lang Frankfurt a.M., pp. 80-119.

SITOGRAFIA

LACAN J. (2015), *L'Éthique de la psychanalyse (1959-60)*, *Séminaire Livre VII*, http://www.valas.fr/IMG/pdf/S7_L_ETHIQUE.pdf, consultato il 29 luglio 2020.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN GEMÄLDEGALERIE, *Der Maler Hans Burgkmair und seine Frau Anna, geb. Allerlai, 1529 datiert*, Künstler: Lukas Furtenagel, <https://www.khm.at/objektdb/detail/768/>, consultato il 9 luglio 2020.