«E mentre che lo lavorava, guardandolo tuttavia gli diceva: favella, favella, che ti venga il cacasangue»¹. Il profeta deve parlare. Se Donatello, secondo l'arcinoto racconto vasariano, interpella la statua con questa violenza è perché il raggiungimento supremo sarà d'imporre allo spettatore la certezza che lo Zuccone può e deve parlare e al tempo stesso il rammarico che egli non parli.

Nella letteratura del Rinascimento centinaia di epigrammi fanno eco a questo aneddoto, diventando pressoché obbligatori negli elogi dei quadri in cui domina la figura umana. Non ci si aspetta che una cosa, non manca che una cosa: che l'immagine parli. O quantomeno è così che viene formulata l'idea della riuscita dell'artista nei termini «naturalistici» allora vigenti. La pittura sarà dunque definita in modo lusinghiero discorso muto, poesia muta.

Si direbbe che la missione dell'arte sia di imporre al tempo stesso quest'aspettativa e questa delusione, così come si ama dire che lo spazio è «sfondato» dalla prospettiva che tuttavia è una costruzione, un'illusione.

Piuttosto che cercare una volta di più come e perché il linguaggio critico sia rimasto imprigionato così presto e così a lungo in un simile paradosso, ci è sembrato utile considerare, in omaggio a uno storico particolarmente attento ai modi dell'espressione, il caso inverso e del tutto eccezionale in cui la figurazione trionfa proprio annullando questa aspettativa, vale a dire respingendo, rifiutando l'atteso complemento della parola. Mi riferisco al signum harpocraticum, in cui il soggetto rappresentato dichiara con un gesto molto familiare in Occidente – area geografica cui ci limiteremo – che si deve fare silenzio². Due sono le varianti: quella in cui il soggetto si chiude la bocca per tacere (valore semantico passivo) e quella in cui ordina di farlo allo spettatore (valore attivo), seconda modalità che non presuppone necessariamente la prima.

Quando si tratta di ricollocare un signum nella lunga durata, nella continuità dei gesti e delle immagini, si trova sempre alle due estremità della sua storia, alle origini e vicino a noi, l'associazione del testo e dell'immagine, la definizione verbale e la configurazione visiva³. In origine, ovvero alle frontiere stesse dell'Antichità e dell'Oriente, troviamo la statua di Arpocrate proveniente da Villa Adriana (Roma, Musei Capitolini, fig. 26)⁴, che si accorda con l'interpretazione del gesto data da Plutarco nel De Iside et Osiride, 68: si fanno fin troppe chiacchiere insensate e fallaci sugli dèi e perciò «questo dio tiene un dito sulla bocca come simbolo di discrezione e silenzio»⁵. Il signum ha

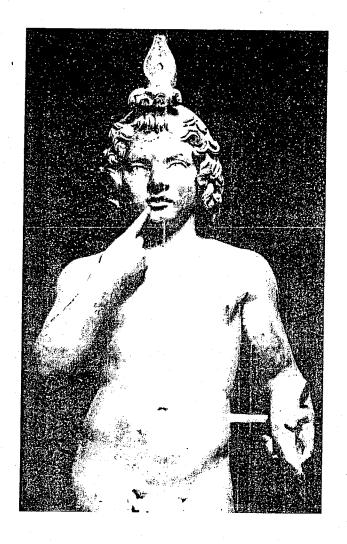


Fig. 26. Arpocrate di Villa Adriana a Tivoli. Roma, Musei Capitolini.

dunque una forte motivazione religiosa. Il giovane dio richiama, in modo più efficace di un'iscrizione all'entrata dei santuari, che occorre frenare la lingua. La divinità tace per parlare al cuore; se il fedele non fa silenzio, non percepisce la lezione interiore che sostituisce il discorso.

Ritroviamo il gesto e il simbolo utilizzati durante il Rinascimento nel contesto filosofico dell'Umanesimo. Il che non sorprende: l'arcano piaceva e lo si laicizzava. In un secolo di chiacchiere a non finire, è comprensibile che s'imponesse un certo richiamo all'ordine e alla serietà interiore. L'emblema silentium di Alciati (1531) dimostra quasi ingenuamente che si considera una rilevante virtù la piccola costrizione del silenzio, che converte il saggio in un'immagine dell'«Arpocrate egiziano» (fig. 27)6. Il saggio non parla, raccomandazione che attraversa tutta l'epoca con la forza di una banalità, ma che tuttavia riacquista interesse se si pensa a come si praticasse un mutismo prudente (o vigliacco) in un'età così tormentata e pericolosa⁷. L'emblema arpocratico è particolarmente economico: la forza del signum è tale che al limite non è necessaria alcuna epigrafe. Se la si trova, come accade alla fine del secolo nell'Harpocrates philosophus di Jan Müller (1593, fig. 28), è perché il dio del silenzio, dall'aspetto tormentato, deve rimarcare con forza attraverso la sua crucciata ingiunzione il momento filosofico, ovvero la via del nosce te ipsum (conosci te stesso)8.

Questa prima messa a punto non offrirebbe altro che una chiave di lettura abbastanza semplice, se non dovessimo collegarla senza esitare all'interpretazione dell'atteg-

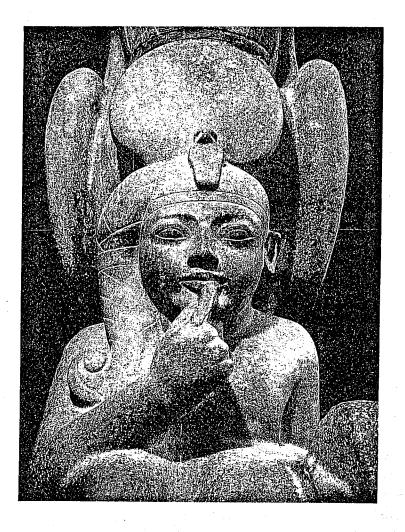


Fig. 27. Il dio Horo e Ramsete II bambino. Museo del Cairo.



Fig. 28. Jan Müller, *Harpocrates philosophus*, incisione, 1593. Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle Stampe.

giamento di Lorenzo dei Medici, il cosiddetto *Pensieroso* di Michelangelo (fig. 29). Con la sua consueta lucidità, Erwin Panofsky ha orientato l'interpretazione: «The index finger of his left hand covers his mouth with the gesture of saturnian silence» (L'indice della mano sinistra gli copre la bocca col gesto del silenzio saturnino). La formula però si spinge forse un po' troppo oltre. Se è pur vero che Ripa, sessant'anni più tardi, descriverà il melanconico con «il dito indice alla bocca» (tuttavia non risulta mai che, *prima* di Michelangelo, il gesto «arpocratico» del silenzio sia stato associato al tipo saturnino. Inoltre, a di-

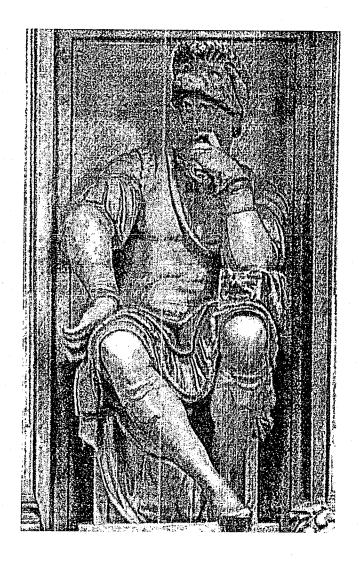


Fig. 29. Michelangelo, *Lorenzo de' Medici*, 1520-1534. Firenze, chiesa di San Lorenzo, Cappella Medicea.

re il vero, non lo si trova mai nell'atteggiamento melanconico, che pure oggi è stato indagato a fondo: Dürer, ad esempio, non se ne è servito nella facies nigra della sua allegoria¹¹. Il mutismo fa parte della nozione saturnina, ma non è sottolineato dal signum¹². Dopo tutto sarebbe il caso di domandarsi se Michelangelo nella posa della Cappella Medicea abbia voluto davvero combinare la postura caratteristica della «mano sulla coscia» con il signum harpocraticum. Non può sfuggire all'osservatore che la morbida inflessione del dito si attaglia all'attitudine rilassata del pensatore che si accarezza il labbro senza avere l'imperiosità di un segnale.

Michelangelo, quando lo ha voluto, ha saputo essere assolutamente esplicito: nella Madonna del Silenzio la figura di Arpocrate¹³ prende il posto di un san Giovannino e la peculiarità del piccolo demone pagano è debitamente sottolineata dalla pelle del lupo, descritta dai mitografi dell'epoca. Così Michelangelo aggiunge una dimensione più completa all'iconografia del Bambino addormentato. diffusa nell'Italia settentrionale dopo Piero della Francesca e Giovanni Bellini¹⁴. Questo inserimento erudito presuppone un leggiadro intento di conferire un significato più elevato alla composizione, attribuendo alla figura che simboleggia l'attenzione al mistero il gesto affettuoso e familiare del «fate attenzione a non svegliarlo», che potrebbe avere un paggio, un servitore o il san Giovannino¹⁵. Nulla di tutto ciò nella posa languida del vir melancholicus della Cappella Medicea. La figura sedens non aveva mai richiesto questo specifico gesto¹⁶ e l'identificazione

del *signum* – il dito indice alla bocca – come attributo saturnino sembra dovuta a un'iniziativa degli iconologi della fine del XVI secolo. Costoro, conoscendo bene entrambe le serie iconografiche ed essendo particolarmente inclini al sincretismo, erano inevitabilmente indotti a combinarle insieme¹⁷.

Questa precisazione storiografica ha il suo peso, poiché si è creduto di individuare questo intreccio iconografico già nell'antica tipologia degli Evangelisti¹⁸. In alcune ben note serie di Evangeliari i sacri autori sono raffigurati sotto forma di filosofi, *litterati* seduti davanti al loro scriptorium, caput manui innuxum, ossia nella posa della meditazione, con la testa poggiata sul palmo della mano. Talvolta si è creduto che la mano facesse il signum del silenzio con l'indice disposto orizzontalmente innanzi alla bocca, ma si tratterebbe allora di una sfumatura molto particolare che merita attenzione.

Il signum harpocraticum ha un enorme valore nel mondo cristiano. André Grabar ha mirabilmente commentato il significato del «dito che chiude la bocca», il katadikàzon dàktylos¹⁹, gesto rituale monastico con un forte valore affettivo e perfino incantatorio²⁰. Ci troviamo, in questo caso, in ambito eresiarca o gnostico dove, secondo H.-C. Puech, l'atto stesso della preghiera doveva sempre essere accompagnato da questo gesto che chiude la «chiostra dei denti»²¹. La leggenda di Arpocrate non permette di dubitare dell'origine egiziana di questa pratica; nel mondo copto vediamo l'iconografia cristiana utilizzare il signum in un gruppo di tre monaci raffigurati nella cappella 28 di

Baouit²². Ma in questo caso si tratta, come indicano chiaramente i testi e i documenti, di un atto apotropaico, di un gesto di protezione, destinato a tenere la bocca ermeticamente chiusa con l'indice posto orizzontalmente, al fine di impedire l'accesso del Nemico mentre si sta salmodiando. In questo contesto il signum harpocraticum trova la sua ragion d'essere nelle sorgenti stesse della magia e del rituale religioso. Esso esprime la condizione della preghiera che resiste interamente al male e che sostituisce la parola ordinaria con il mormorio tutto interiore dell'inno. Sotto questo profilo, il signum è in grado di riassumere l'operazione salvifica che è resa possibile dal brusio interiore della contemplazione.

Ma poteva questo riferimento liturgico comparire anche nelle rappresentazioni degli Evangelisti dell'XI o del XII secolo? Questo appello al raccoglimento, al rinchiudersi in se stesso di chi prega, poteva essere introdotto nell'immagine della figura sedens dell'Evangelista? Ciò avrebbe potuto avvenire solo al prezzo di un paradosso, perché si sarebbe operato un rovesciamento del modello di partenza. Non è facile, del resto, presentare gli interpreti del Logos, i Sacri Scrittori – così legati alla loro opera, che è la Parola di Dio – come seguaci del mutismo e del silenzio interiore. Non si vede perché si sarebbe dovuto trasferire il gesto squisitamente liturgico dei monaci copti su un'immagine che celebra il prodigio della Scrittura e la maestà del Libro. Una certa influenza gnostica potrebbe aver favorito questa sfumatura di ermetismo, ma in epo-

che più antiche. Non si vede come avrebbe potuto imporsi nella rappresentazione degli Evangelisti. La testa si appoggia al palmo della mano; le dita incorniciano il mento e sembra, se proprio vogliamo, che chiudano la bocca. Ma, proprio come per il *Pensieroso*, non si deve identificare in questo atteggiamento il *signum* del silenzio.

Grazie al suo uso quale segno di avvertimento, il modello arpocratico sembrava fatto apposta per richiamare l'attenzione degli artisti rinascimentali. Con l'indice che attraversa la bocca, uno dei Termini che scandiscono il fregio della Sala delle Prospettive nella villa della Farnesina (fig. 30) mostra già l'espressione preoccupata che più tardi troveremo nell'incisione di Müller. Questa faccia seria è coronata, come è giusto che sia, da un copricapo che, per richiamarne la funzione di sostegno, ha la forma di un capitello, mentre l'involucro pietrificato che ne prolunga in basso il busto si accorda perfettamente con l'ingiunzione paralizzante espressa dal personaggio²³. Poiché il Termine si volge verso il baccanale e difficilmente si può supporre che il suo invito sia diretto al Sileno ebbro e ai suoi chiassosi compagni, siamo necessariamente indotti a ritenere che il pittore abbia voluto fare di questi suoi Termini una galleria di attenti testimoni, affidando a uno di essi il sapiente signum del richiamo all'ordine per i non iniziati. Un silenzio ermetico che va interpretato, in definitiva, come un avvertimento a cercare i significati riposti, gli arcani della favola mitologica. Per i neoplatonici antichi e moderni, le sfingi davanti ai templi esprimevano anch'es-



Fig. 30. Baldassarre Peruzzi, *Baccanale*, affresco, particolare, 1508-1511. Roma, Villa della Farnesina, Sala delle Prospettive.

se ermetici rifiuti indirizzati al volgo: argomento di cui ho già ampiamente trattato²⁴.

Il motivo era fatto per suscitare nuovamente interesse ad opera dei mitografi moderni. Poliziano, nei *Miscella*nea²⁵, aggiunge un dettaglio alla figura di Arpocrate, traendolo essenzialmente dalle indicazioni fornite da Plutarco: «Ex quo etiam digito labia comprimit, argumentum taciturnitalis et silentii» (Ecco perché tiene un dito sulla bocca: è un simbolo di melanconia e di silenzio). Il pesco, persica arbor, gli è consacrato. Il signum harpocraticum è chiarito alla perfezione dal verso di Ovidio che lo menziona a proposito dei grandi santuari egizi:

Quique premit vocem digitoque silentia suadet (Colui che reprime la voce e invita al silenzio con il dito). (Metamorfosi, IX, 692)

Giraldo riprende tale indicazione senza cambiarne una virgola. Bocchi, nelle *Symbolicae Quaestiones* del 1574, al n. 64, trasferisce il *signum* ad Ermes, grazie a una sorprendente reinterpretazione del ruolo del dio dell'eloquenza, come è stato giustamente osservato da Edgar Wind. In un singolare saggio del 1544, intitolato *Descriptio Silentii*, Celio Calcagnini da Ferrara, che molto dipendeva da Poliziano, era partito da un'evocazione di Arpocrate per concludere con l'elogio del linguaggio calcolato, coperto, enigmatico, che rivendica in qualche modo i meriti opposti a quelli del discorso e del silenzio²⁶. Da quel momento il *signum*, lungi dall'escludere l'eloquenza, annuncia soltanto un discorso *altro*, di natura diversa.

Le tipologie figurative codificate durante il Rinascimento restarono a lungo in servizio effettivo, libere di impersonare a volte, durante l'età dei Lumi, un ruolo abbastanza sorprendente. Nell'*Altalena* (fig. 31), Fragonard ha inserito al posto giusto, sopra al gentiluomo birichino, una figuretta scolpita che ha la funzione, come accade spesso

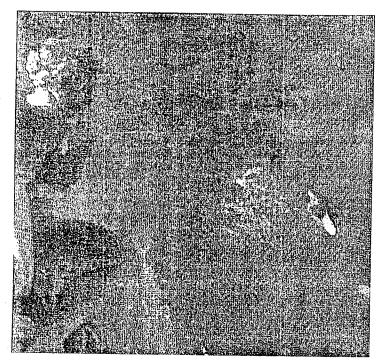


Fig. 31. Jean-Honoré Fragonard, L'altalena, particolare, 1766. Londra, Wallace Collection.

con le statue ornamentali presenti nei quadri del XVIII secolo, di rendere esplicita, con la sua mimica, l'intenzione occulta della composizione²⁷.

Il Cupido di Falconet, versione galante, o meglio, libertina dell'*Amor Harpocratis*²⁸, è un dio dalla doppia identità. La stessa contaminazione aveva già da molto tempo consentito ad Otto Vaenius, nei suoi *Amorum Emblemata* (1608), di illustrare il verso di Ovidio: Praecipue Cythereia iubet sua sacra taceri (In particolar modo Citera impone di tacere sul suo culto).

(Ars Amatoria, 11, 607)

Arpocrate si venne così a trovare al servizio della frivolezza, nell'ambito di un filone antichizzante facile e gradevole da perpetuare. Qualche tempo più tardi Lequeu, specialista in bizzarrie architettoniche, offrì una versione del «Termine arpocratico» in cui la fantasia non esclude la goffaggine (fig. 32). Posto sull'imponente basamento di una fontana, un Arpocrate a foggia di erma chiede di far silenzio dal fondo degli appartamenti privati. Per giustificare tale presenza, un po' solenne ma tipica, occorre probabilmente interpretare quest'erma come doppiamente allusiva: a un luogo di meditazione e a un santuario erotico²⁹.

Non si creda che ci siamo dimenticati per strada tutti quegli esempi più antichi in cui, un po' inaspettatamente, ci s'imbatte. Li abbiamo tralasciati fin qui di proposito, perché nel Trecento e nel Quattrocento la normale implicazione del signum sembra essere stata tutt'altra. Nel Battistero di Bergamo, la lunga statuetta in marmo rosso, incorniciata da una nicchia d'angolo³⁰, potrebbe essere presa, sulle prime, per un antenato dell'erma di Peruzzi (fig. 33). Ma per richiamare alla venerazione del mistero l'arte cristiana si serviva di mezzi ben diversi da questo personaggio tratto dalla mitologia. Nella serie di «gesti del silenzio» che potremmo costituire e che comprende, pri-

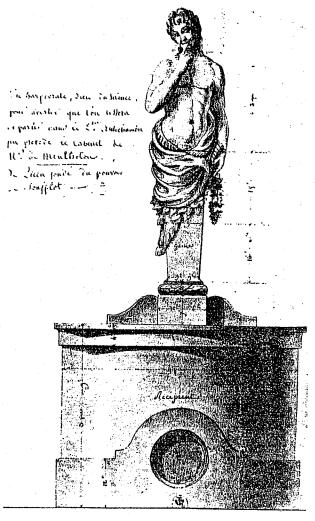


Fig. 32. Jean-Jacques Lequeu, *Arpocrate*, disegno per l'Hôtel de Montholon, fine del XVIII-inizio del XIX secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.



Fig. 33. La Pazienza o l'Obbedienza, fine del XV secolo. Bergamo, Battistero.

ma della statua di Bergamo, il medaglione polilobato di Santa Croce³¹ (fig. 34) e, nel secolo successivo, il famoso *San Pietro Martire* dell'Angelico nel Convento di San Marco a Firenze³² (fig. 10), il *signum silentii* non comporta nulla d'iniziatico – o se si preferisce di arpocratico –, ma



Fig. 34. Giotto, L'Obbedienza, affresco, 1325. Firenze, chiesa di Santa Croce, Cappella Bardi.

rappresenta invece un invito alla rinuncia esemplificata dal soggetto, una raccomandazione di carattere morale anziché intellettuale, un consiglio a sottomettersi, un'esortazione al rispetto e alla pazienza, frutto della calma interiore. Poiché è un'esortazione rivolta a monaci, per i quali la disciplina della conversazione è fondamentale, non pote-

va essere enunciata in modo più efficace che associando il signum a un exemplum, capace di visualizzarla attraverso il richiamo all'obbedienza spinta fino al martirio. L'apparente identità del segno non appartiene allo stesso campo semantico; l'emblema monastico non s'iscrive nell'ambito dell'ermetismo.

Era allettante per i moderni fondere le due accezioni, ricavandone un simbolo capace di raffigurare l'interrogazione metafisica che, se si vuole, rappresenta un'oscillazione dall'una all'altra. In ogni caso, come è stato ampiamente dimostrato³³, è questa fusione dei due significati che ha prevalso nella nuova utilizzazione del *signum* da parte dell'arte simbolista, a cominciare dalla scultura funeraria, dove s'impose con il celebre *Silenzio*, scolpito da Auguste Préault nel 1843 per la tomba di Jacob Robbes nel cimitero di Père-Lachaise (fig. 35).

Il santo domenicano dell'Angelico presentava troppe analogie con questa allegoria del mistero del trapasso per non dar luogo a un nuovo ciclo iconografico. Un'incisione di Édouard Manet (fig. 36) ci rammenta che era la semplicità stessa del gesto del silenzio ad assicurargli una generale coloritura capace di imporsi a tutti³⁴. Fu Odilon Redon a dar fondo alle potenzialità di questa allegoria, sfruttandone tutte le componenti poetiche, religiose e teosofiche. Si giunge così, attraverso una degradazione progressiva, che più che una deriva semantica riflette una sorta di usura, «di autoconsunzione» del simbolo, al momento in cui, con un prevedibile rovesciamento che la semiologia, con le sue semplificazioni, considera una legge,



Fig. 35. Auguste Préault, *Il Silenzio*, 1843, tomba di Jacob Robbes. Parigi, cimitero di Père-Lachaise.

il segno del mistero, impregnandosi di ciò che è implicito, diviene, assorbe e sprigiona il mistero del segno. Tale è, a quanto pare, la legge di lenta estinzione della funzione semantica di un segno.

Se non altro nel nostro mondo occidentale, questo gesto possiede una qualità originale che l'esperienza ha sedimentato nel corso del tempo. Non si vuole dissimularne il ruolo accessorio e marginale, ma sia lecito concludere con un caso in cui il signum sembra aver svolto un ruolo centrale all'interno di un dipinto avvincente e di difficile interpretazione. Il Giove e Mercurio di Dosso



Fig. 36. Édouard Manet, *Silentium*, da Beato Angelico, disegno, ca. 1858.

Dossi (fig. 37) è entrato tardi nel Museo di Vienna, dopo una lunga permanenza veneziana, segnalata nella *Venezia* di F. Sansovino (terza ediz., 1663)³⁵. L'autore non com-



Fig. 37. Dosso Dossi, Giove e Mercurio, 1528-1530. Vienna, Kunsthistorisches Museum. + Geografia. Ho

menta il fascino così ferrarese, un po' acidulo ma penetrante, di questa composizione dai toni gialli, rosa e verdi, sulla quale sembra far piovere gocce l'arcobaleno che appare sullo sfondo temporalesco del cielo. Tuttavia ne descrive la scena: mentre Giove è occupato a dipingere farfalle, la Virtù chiede udienza ma Mercurio gliela rifiuta. Poiché le farfalle simboleggiano le anime (Psiche), si tratta di un'allegoria della creazione del mondo, assimilata a un'operazione pittorica in base a una tradizione di cui Schlosser ha ben individuato i termini³⁶.

Tuttavia i testi lucianeschi e pseudoalbertiani che sono

stati citati in proposito non riescono a spiegare interamente l'insieme di una situazione che, per la verità, sorprende solo per il gesto di Mercurio e per l'agitazione di «Virtù». Per ritrovare un terreno familiare resta semplicemente da identificare quest'ultima, con i suoi ornamenti e il suo atteggiamento appassionato, come *Eloquentia*. La vecchia disputatio delle arti è evocata qui nel-tentativo operato dalla Retorica di intervenire nell'atto creatore, che invece si compie interamente grazie alla sola Pittura. Mercurio impone il silenzio all'arte del discorso, che non potrebbe che arrecare molestia all'apparizione nel mondo di forme luminose quali le farfalle e l'arcobaleno. Se l'atto creatore è consistito nella pittura, l'arte che è designata come tale ne è il proseguimento, la continua affermazione, e nulla deve alle modalità dell'eloquenza.

Il signum harpocraticum fornisce dunque la risposta proprio all'enigma del dipinto. L'Ermes arpocratico, che Bocchi si apprestava a illustrare, rivela il significato della strana scena. Con l'incontro di Mercurio, della Vergine e di Giove, forse l'immagine evoca una congiunzione astrologica che potrebbe essere di carattere personale³⁷. Ma si tratterebbe comunque di un significato che s'iscrive all'interno di una rivendicazione in favore dell'arte silenziosa del pittore. Se questa interpretazione è corretta, ci troviamo di fronte alla testimonianza di un atteggiamento critico nei confronti della teoria delle «arti sorelle», ovvero di quella dottrina dell'ut poesis pictura, secondo la quale il discorso letterario è l'indispensabile guida della pittura. Se quest'ultima fin dall'inizio deve imporre il silenzio all'arte

della retorica, è messo in discussione un vecchio parallelismo. Leonardo era nel giusto quando nel paragone ha separato le due operazioni: il signum harpocraticum affidato a Ermes invita a formulare nuove priorità.

NOTE

¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, **a** cura di G. Milanesi, Firenze 1906, vol. II, p. 405.

² Un'indagine su questo argomento è stata già abbozzata da K. Langedijk (*Silentium*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», XV, 1964, pp. 3 sgg.) ma noi-spesso adotteremo un punto di vista molto differente.

A. Chastel, Introduzione a Fables, formes, figures, I, Paris 1978> [trad. it. Favole Forme Figure, Torino 1988].

⁴ Secondo Varrone (De lingua latina, V, 57) il signum silentii si è formato inizialmente a partire dal gesto di Horus bambino (Har-pa-khrat) con il dito sulla bocca. Slittamento semantico ammesso dagli egittologi: si veda G. Posener, s.v. Horus, in Dictionnaire de la civilisation égyptienne, Paris 1959, p. 136. Da cui deriva il geroglifico del bambino: si veda sir Alan Gardiner, Egyptian grammar, Oxford 1978, p. 608, s.v. Child.

child 三角 var. 为治; 川角; 川角; 三角

⁵ Plutarco, De Iside et Osiride. Si veda T. Hopfner, Plutarch über Isis und Osiris, Text und Kommentar, I, Prague 1940, pp. 77-78.

⁶ A. Alciati, Emblemata, Augsburg 1531; ed. Mathieu Bonhomme,

Lyon 1551: «In Silentium», p. 17.

⁷ Si pensi, ad esempio, agli attacchi di Calvino contro il silenzio dei Nicodemiti: si veda C. Ginzburg, *Il Nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Torino 1970.

⁸ J. Müller, Harpocrates Philosophus. Silentii Deus, incisione, 1593. Iscrizioni: «Digito compesce labellum» e «Loqui ignorabit qui tacere ne-

sciet». Cfr. Langedijk, Silentium cit., p. 14.

⁹ E. Panofsky, Studies in Iconology, Oxford 1939, p. 211 [trad. it. Studi di iconologia, Torino 1975].

10 C. Ripa, Iconologia, Roma 1603, s.v. Silentio.

¹¹ Cfr. E. Panofsky e F. Saxl, Dürers melencolia I, Leipzig-Berlin 1923.

¹² Ci pare pertanto difficile seguire su questo punto Ch. de Tolnay, *The Medici Chapel*, Princeton 1948, p. 140: «The gesture of the left hand, with the fingers touching the mouth, is one which expresses contemplation in silence. It reverts probably to the christian Orient» (Il gesto della mano sinistra, con le dita che toccano la bocca, esprime la contemplazione silenziosa. Ciò fa probabilmente riferimento all'Oriente cristiano) (con un rinvio al saggio di A. Grabar, 1945, cit. *infra*, nota 20).

13 Disegno, coll. del Duca di Portland. Cfr. C. Gould, Some Addenda to Michel-Angelo Studies. The Original Drawing of the Madonna del Silenzio, in «The Burlington Magazine», XCIII, 1951, pp. 279-282.

14 Sul Bambino addormentato in Piero della Francesca, si veda M. Meiss, Ovum Struthionis. Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece, in Mélanges Belle du Costa Greene, Princeton 1954, pp. 97-98. Si veda anche, dello stesso autore, Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities, in «Proceeding of the American Philosophical Society», CX, 1966, pp. 348 sgg.

Cfr. anche Cosmè Tura, La Madonna con il Bambino addormentato, Venezia, Galleria dell'Accademia (1470) e il Polittico Roverella, Londra,

National Gallery (1474).

15 È possibile che la fonte di informazione di Michelangelo sia stata l'edizione delle *Imagini dei Dei degli antichi*, pubblicata da Cartari a Venezia nel 1556, com'è stato spesso ipotizzato (in ultimo da Langedijk, *Silentium* cit., p. 15). Ma se Cartari evoca in effetti «una figura senza faccia con un piccolo capelleto in capo e con una pelle di lupo intorno», prosegue poi descrivendo il personaggio «coperto di occhi e di orecchie».

¹⁶ Il saggio fondamentale di R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, Saturn and Melancholy, Cambridge 1964 [trad. it. Saturno e la melanconia, Torino 1983] non prende minimamente in considerazione il signum harpocraticum.

17 L'illustrazione del Melanconico che si trova nel Ripa non prevede

altro che una benda sulla bocca.

¹⁸ A.M. Friend jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, in «Art Studies», V, 1927, p. 142. Personalmente non sono affatto d'accordo con gli autori che attribuiscono, per esempio, il gesto del silenzio ai begli evangelisti del ms. Athos, Stauronikita 43, f. 13.

Si può trovare una conferma indiretta di questa interpretazione nell'iconografia tradizionale del Buddha, sulla quale Bernard Frank mi ha gentilmente offerto alcune precisazioni. Nelle maitreya classiche le figure, viste di profilo, sembrano portare il dito alla bocca e potrebbero evocare in forma discreta il gesto del silenzio; ma si tratta solo di un'estensione meditabonda delle dita, che non aggiunge altro che una nota di abbandono alla posa della meditazione. Analogamente, nell'Avalokitesvara con il gioiello o con la ruota, la mano del secondo braccio destro, che sostiene il mento («sollievo»), stende talvolta le dita a ventaglio verso la bocca, senza però che si possa assolutamente dedurne una muta ingiunzione a fare silenzio. Si veda E. Dale Saunders, A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculture, in «Böllingen Series», LVIII, New York 1960.

19 Gesto rituale usato dai monaci Esicasti.

«Cahiers Archéologiques», I, 1945, pp. 124-128.

21 H. C. Puech, En quête de la Gnose, Paris 1978, I, p. 124.

²² L'immagine è riprodotta in L. Cledat, in «Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire», XII, 1906, p. CIII.

²³ Ch.L. Frommel, Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner («Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XI, 1967-1968, Beiheft), cat. n. 51 e tav. XXXVI a.

²⁴ A. Chastel, Note sur le Sphinx à la Renaissance, in Umanesimo e

simbolismo, Padova 1958, pp. 179 sgg.

²⁵ Poliziano, *Opera omnia*, vol. I, Lyon 1536, p. 665. Aggiungo questo riferimento bibliografico a quelli forniti da E. Wind citato *infra*, nota 26.

²⁶ E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, p. 20 e nota 3 [trad. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1971].

²⁷ Londra, Wallace Collection. Si veda J. Thuillier, Fragonard, Genè-

ve 1967, pp. 27-28.

²⁸ Si veda L. Réau, E.M. Falconet, I, Paris 1922, pp. 182-187.

²⁹ Lequeu, disegno per l'Hôtel de Montholon, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Debbo questo riferimento alla cortesia di J. Guillerme.

30 P. Toesca, Il Trecento, Torino 1951, fig. 345.

³¹ Cappella Bardi. Si tratta del busto di un monaco che rappresenta la Virtù (aureola a forma di losanga) dell'Obbedienza. Cfr. F. Rossi, Arte italiana in Santa Croce, Firenze 1962, p. 66 e tav. XVI.

³² Si veda U. Baldini, nel catalogo della mostra Opere del Beato An-

gelico, Firenze 1955², p. 131.

33 T. Reff, Redon's le Silence: an Iconographic Interpretation, in «Gazette des Beaux-Arts», II, 1967, pp. 359 sgg.

34 1860. Cfr. M. Guérin, Œuvre gravé de Manet, Paris 1944, tav. 4. 35 Kunsthistorisches Museum. Katalog der Gemäldegalerie, I, Wien 1960, p. 44, n. 511.

³⁶ J. von Schlosser, *Praeludien*, Berlin 1927, pp. 269 sgg.

³⁷ F. Klauner, Ein Planetenbild von Dosso Dossi, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LX, 1964, p. 137.