

RAFFAELLO MADONNA DELLA SEGGIOLA ENTROPIA E ARTE

Di Gaetano Barbella



Illustr. 1: Raffaello Sanzio (1513-1514), Madonna della seggiola. Olio su tavola.
Palazzo Pitti, Firenze

Arte e percezione visiva

“Vedere” è un atto creativo e il giudizio visivo non è contributo dell'intelletto successivo alla percezione, ma ingrediente essenziale dell'atto stesso del vedere. Quanti, tuttavia, sanno prendere coscienza del giudizio visivo e tradurlo e formularlo? Sapere quali sono i principi psicologici che lo motivano e quali sono le componenti del processo visivo che partecipa alla creazione come alla contemplazione dell'opera, significa sapere “che cosa” in realtà, vediamo. Per “vedere” in tal senso l'opera d'arte, non occorre essere un artista o uno psicologo: ma niente può esser prezioso quanto l'avvertimento di uno psicologo che è anche finissimo critico d'arte.

«L'arte è la cosa più concreta che esista e non c'è giustificazione alcuna per il fatto di confondere le menti di chi vorrebbe saperne di più attorno ad essa.» Sono parole di Rudolf Arnheim¹ che egli

¹ Rudolf Arnheim (Berlino, 1904 - Ann Harbor, Michigan, 2007), studiò psicologia, filosofia e storia dell'arte all'Università di Berlino, dove conseguì il dottorato in psicologia sotto la supervisione di Max Wertheimer e di Wolfgang Köhler, che poco più tardi avrebbero fondato la famosa scuola della psicologia della Gestalt.

sviluppa nel suo saggio “La percezione visiva” (ediz. Feltrinelli) : il rifiuto di un linguaggio tale da sfuggire al non iniziato è, nel rigore dell'approfondimento scientifico, la prima preoccupazione di chi ha una parola nuova da dirci.

Ancora più illuminante è il pensiero espresso di Arnheim in un altro saggio, “Entropia e arte” (ediz. Piccola Collana Einaudi. 2000), che non ha mancato di sollecitare riflessioni e discussioni fin dall'anno della prima pubblicazione e ha dimostrato una fertilità e una ricchezza di stimoli che si ripropongono ancora inalterate. Così egli apre il saggio “Entropia e arte”:

«Qualunque cosa la mente umana si trovi a dover comprendere, l'ordine ne è una indispensabile condizione. Disposizioni quali la planimetria di una città o di un edificio, un insieme di utensili, un'esposizione di mercanzia, la manifestazione verbale di fatti o di idee, ovvero quali un dipinto o un brano musicale, sono disposizioni dette tutte ordinate quando sia possibile a chi le osserva o le ascolti coglierne la struttura generale ed anche il diramarsi di essa da una certa articolazione di dettaglio. L'ordine consente di concentrar l'attenzione su quanto assomiglia a quanto è, invece, dissimile; su quanto vicendevolmente si corrisponde o è, invece, segregato in sé. Quando non s'incluse nulla di superfluo né si tralascia nulla di indispensabile, si è in grado di intendere l'interrelazione fra il tutto e le sue parti, e la gerarchia di valori in base alla quale determinati elementi strutturali sono dominanti per importanza e peso, altri subordinati.»

È una riflessione, dettata da uno storico dell'arte che è anche uno studioso sottile e attento di psicologia, sulla conoscenza e la comunicabilità tra linguaggi e codici diversi, e quindi sull'ordinabilità della realtà e delle idee. Lo spunto viene dalla discussione sulla possibilità che la teoria dell'informazione approdi a una unificazione culturale. Se per informazione si intende improbabilità e imprevisto, osserva Arnheim, ci troviamo di fronte a una contraddizione radicale, «il massimo di ordine viene trasmesso con il massimo di disordine: qualcuno o qualcosa ha confuso i nostri linguaggi». Solo ridiscutendo i concetti di «ordine» e di «disordine» è possibile comprendere lo stesso funzionamento della creatività, e capire come l'arte sfugga all'antico e ambivalente sogno di prevederla e imbrigliarla. Il saggio “Entropia e arte” non ha mancato di sollecitare riflessioni e discussioni (la prima pubblicazione italiana è del 1974), e ha dimostrato una fertilità e una ricchezza di stimoli che si ripropongono ora inalterate.

L'«ordine» nelle opere d'arte di Raffaello

Dà l'idea di un sacrilegio entrare nella Sancta Sanctorum di qualsiasi opera d'arte del divino Raffaello presi dal dubbio di riscontrare un ipotetico «disordine» e disporsi a fare la parte dello sbirro. E, dunque, tacitare in modo assoluto qualsiasi impulso ad essere condizionato dalla bellezza espressa in modo magistrale, attraverso il fruscio degli effetti cromatici e delle forme, un tutto che traspare visibilmente nelle opere in osservazione, è davvero una cosa esecrabile.

Tuttavia è lo stesso Raffaello che toglie dall'imbarazzo il visitatore delle sue opere d'arte per una simile disposizione e lo svincola dal lasciarsi permeare profondamente da esse. Egli così scrive: «il pittore ha l'obbligo di fare le cose non come le fa la natura, ma come ella le dovrebbe fare».

Sorge di conseguenza una questione di non poca rilevanza, giacché non si nutrono dubbi sulla legge dell'ordine che la natura osserva con scrupolo mentre è l'artista che vi si deve conformare. Ma

In fuga dal regime nazista, a causa delle sue origini ebraiche, Arnheim riparò a Roma nel 1938, per ripiegare, dopo l'approvazione delle leggi razziali fasciste a Londra, approdando infine negli Stati Uniti (1940).

Insegnò al Sarah Lawrence College (New York), presso la School for Social Research e alla Columbia University. Nel 1968 fu docente di psicologia dell'arte alla Harvard University, presso il Dipartimento di studi visivi e ambientali.

A 70 anni si ritirò assieme alla moglie nel Michigan, dove per altri dieci anni insegnò psicologia dell'arte in maniera semi-ufficiale presso l'Università del Michigan.

Rudolf Arnheim ha pubblicato centinaia di articoli e più di una dozzina di libri sull'arte, l'architettura e la psicologia applicata alle arti visive (cinema). L'opera più famosa, *Arte e percezione visiva*, è stata tradotta in 14 lingue.

È morto il 9 giugno 2007, poco prima di compiere 103 anni.

Raffaello pare che nutra dei dubbi sul daffare creativo della natura che pur non deroga dal mostrarsi ordinata. A questo punto, Raffaello, nel tentativo di obbligare la natura a far bene le cose secondo un suo ideale concetto, non può che adoperarsi ad artefare la sua opera d'arte disponendovi un velato “disordine” in modo che passi inosservato a qualsiasi normale percezione visiva umana, eccetto per chi è disposto a condividere con lui il messaggio “insurrezionale”. Insomma si può immaginare la cosa come un'arte dentro l'arte che tanto somiglia all'Arte ermetica.

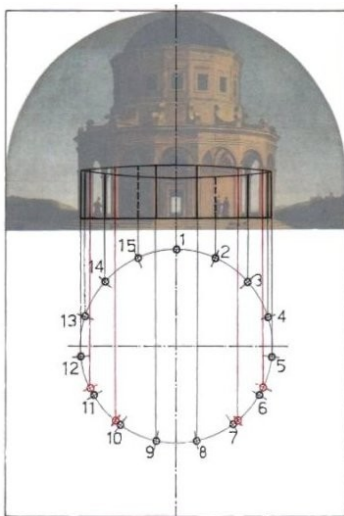
Ecco che si fa strada la disposizione didattica offerta dai saggi dello psicologo e filosofo Rudolf Arnheim, prima esplorati, che è quella di far sapere ai visitatori di opere d'arte quali sono i principi psicologici che li motivano e quali sono le componenti del processo visivo che partecipano alla creazione come alla contemplazione dell'opera. Si capisce che occorre anche l'intervento di qualcuno, di parte neutrale, capace di arginare l'opera sottile dell'artista che può anche prevaricare le giuste regole ontologiche della vita e modificare il corso degli eventi servendosi dei “contemplanti”. Ma di Raffaello ci si può fidare, egli vuole essere un Maestro nell'aprire gli occhi a chiunque si affacci alle sue opere d'arte. Egli gradì tanto figurarsi come un Gesù Maestro, *pescatore di uomini* ed è questo il suo proposito. Nell'arte è fondamentale acquisire l'apertura della *percezione visiva* che poi diventa mentale.

Fra le opere di Raffaello ce n'è una, *Sposalizio della Vergine*, che è degna di un Maestro d'arte *pescatore di uomini* come egli intendeva e che si rivela eccezionale nell'arte di trasmettere la *perfezione* servendosi dell'*imperfezione*, come di un “matrimonio” ostacolato che comunque va fatto. In realtà si tratta di due cose perfette in sé ma che sono difficili da unire. Di qui la concezione dell'Arte ermetica che si rifà ai due Leoni, il Rosso e il Verde, da unire per dar luogo alla Pietra Filosofale o detto in diversi altri modi, come il Rebis ad esempio. Ma non è questa la strada offerta da Raffaello, ma solo un certo sorpasso che lui concepisce servendosi della sua personale arte.

Detto questo, mi preme ora mettere a fuoco ciò che mi è parso di riscontrare anomalo in *Sposalizio della Vergine*, di certo per far da maestro alla natura come Raffaello, da buon artista della pittura, si “obbliga” di fare.

In questa ottica dunque, nulla di strano che Raffaello abbia manipolato a bella posta la visione reale delle cose di *Sposalizio della Vergine*, visto che in questa sede si concentra la mia attenzione. Un'opera che, secondo me, non è stata veramente svelata, proprio perché l'autore ha “disposto” ad arte i dettami suddetti.

Un tempietto che lascia perplessi



Illustr. 2: Raffaello Sanzio.
Sposalizio della Vergine.
Particolare Tempietto. Posizione
anomala della pilastratura.

La domanda che pongo all'osservatore, ora, è di concentrare l'attenzione su questo tempietto che secondo l'opinione generale dei critici d'arte, Raffaello, nel dipingerlo con queste proporzioni, si è ispirato al tempietto di S. Pietro in Montorio a Roma (1502-3) progettato da Donato Bramante. Infatti così sembra ma fino ad un certo punto perché si ingenerano diverse anomalie in materia dell'invocato “ordine” geometrico di Raffaello stesso in questo caso.

Se il tempietto in osservazione fosse realmente proporzionato come quello suddetto del Bramante che è di 16 colonne, non dovrebbero presentarsi ai due lati i pilastri sul retro. Si sa che in un esadecagono la parte anteriore degli otto spigoli è simmetrica a quella posteriore dei restanti otto spigoli, mentre, a quanto pare non è nel caso in questione.

Non solo, ma in qualsiasi poligono regolare, disposto anteriormente come nella figura in osservazione, il lato di centro frontale è maggiore della proiezione dei due lati accanto, mentre nel Tempietto di *Sposalizio della Vergine* questo lato è appena appena maggiore, ma di pochissimo, di quelli laterali, e questo non basta in modo che 18-9 sia

uguale a 19-10.

Quindi se non è un poligono di sedici lati la base della pilastratura del tempietto, a ragione dei pilastri laterali del retro che si vedono, dovremo considerare che il poligono è di quindici lati, facendo finta che i pilastri frontali siano disposti in modo conforme. Però resta un serio ostacolo a quest'altra ipotesi, il fatto che il supposto pilastro centrale posteriore si dovrebbe intravedere attraverso la porta centrale illuminata (che lascia intendere la presenza di un'altra nella parte opposta, infatti così è per il tempietto di paragone di S. Pietro in Montorio di Roma).

Ma è vero anche che se Raffaello si è proposto di disegnare la geometria di questo tempietto in modo da far compenetrare diverse sue soluzioni architettoniche – mettiamo della pilastratura in questione –, non poteva che architettarsi così come ha fatto per lasciare intendere due o più concezioni che riguardano...²

Madonna della Seggiola

Raffaello era veramente amabile, le sue Madonne sono lì che ti dicono: il bene è più affascinante del male. Opera di devozione privata, *Madonna della seggiola* fu probabilmente eseguita per un personaggio di rilievo della corte papale, se non addirittura per Leone X stesso.

Dal 1589 è citata a Firenze negli inventari delle Collezioni medicee, che ne attestano la presenza agli Uffizi e il successivo passaggio a Palazzo Pitti nel 1698. Alla fine del XVIII secolo fu inviata a Parigi dai commissari di Napoleone.

Esposta al Louvre, venne in seguito collocata nell'appartamento dell'imperatrice Giuseppina, nel castello di Saint-Cloud. Dopo la sua restituzione, la tela fu nuovamente esposta in Palazzo Pitti dal 1816.

La forma circolare si ripercuote nel movimento rotatorio delle figure, definito dai piedini del Bambino, dalle ginocchia della Madonna, dall'inclinazione delle teste, ma la studiata composizione, in cui la linea verticale della spalliera bilancia il moto oscillante delle figure, nasconde i suoi artifici dietro l'apparente semplicità di un abbraccio materno tenero e avvolgente.

L'alta qualità pittorica, la mirabile cromia, la libertà della pennellata, insieme alla maturità formale dell'opera, portano generalmente gli studiosi a collocare *Madonna della seggiola* intorno al 1514, vicino agli affreschi della Stanza di Eliodoro in Vaticano. Ma quello che colpisce è inspiegabile, è un'emozione da provare, nel verde del mantello vi trovi la magia del verde di Giorgione nella Tempesta, gli occhi della Madonna sembrano scrutarti nel profondo, le gambe ed i piedini cicciettelli del Bambino vorresti morderli affettuosamente, vi è semplicità unita alla grazia, profondità unita alla leggerezza. Henry James quando la vide esclamò: «*happy beyond the common dream*» (felice al di là del sogno comune).³

Ecco, tutto ciò che ho appena esposto è l'opinione corrente sull'opera *Madonna della seggiola*, e come si evince, non si fa menzione ad un possibile “disordine” del quale sto cercando di mettere in guardia i suoi visitatori, facendo la parte del diavolo. Ma è proprio necessario che si pervenga ad una giusta visione dell'opera, altrimenti si vanificherebbe il vero testamento rilasciato da Raffaello attraverso le sue opere e questa in particolare.

² Raffaello Sanzio - Geometria astronomica in Sposalizio della Vergine.

http://www.webalice.it/gbarbella/raffaello_geometria_astronomica.html

Colgo l'occasione di aggiornare questo saggio ed un altro, sempre su “Sposalizio della Vergine”, a causa di un errore commesso. Ho attribuito erroneamente a Raffaello il detto di Rudolf Arnheim riportato in questo saggio che è questo che cito in parte: «*Qualunque cosa la mente umana si trovi a dover comprendere, l'ordine ne è una indispensabile condizione. Disposizioni quali la planimetria di una città o di un edificio, un insieme di utensili, un'esposizione di mercanzia, la manifestazione verbale di fatti o di idee, ovvero quali un dipinto o un brano musicale, sono disposizioni dette tutte ordinate quando sia possibile a chi le osservi o le ascolti coglierne la struttura generale ed anche il diramarsi di essa da una certa articolazione di dettaglio...*». Si tratta di una visione futura al Raffaello, ma essa non inficia alcunché della mia tesi perseguita nei due saggi.

³ <http://teodericaforum.blogspot.com/2010/03/happy-beyond-common-dream.html>

Una seggiola che è invece un panchetto

Siamo giunti ora al tema di questo saggio che è di disporci nuovamente davanti al dipinto di Raffaello in esame, *Madonna della seggiola* e sondarla così come ho fatto con *Sposalizio della Vergine*, autore di entrambe le opere anzidette.



Illustr. 3: *Madonna della s. Originale*

Guarda caso anche qui si vede un'altra sorta di “tempietto” che è la seggiola su cui siede la Madonna col Bambino. E se si aguzzano gli occhi ci si rende conto che anche qui la “pilastratura” è in discordia in sé. Si tratta dei piedi della seggiola di uno dei quali si deve presumere sia il ritto isolato in primo piano, quale relativo prolungamento, che col suo asse corrisponde alla spalla della Madonna.

Se così fosse la parte retrostante della base d'appoggio per sedersi dovrebbe sporgere di molto dal collegamento del piede in vista con quello opposto che non si vede. E poi questo ritto è così isolato e senza legami col retrostante come si conviene per tutte le sedie, con uno schienale e neanche sembra essere munito di braccioli.

E se si considera anche che la visione della Madonna col Bambino è in leggera prospettiva, allora l'anomalia riscontrata si accentua. Una strana sedia che non si riscontra nella pratica di tutte le sedie del Rinascimento, ma nemmeno prima e tanto meno dopo. Insomma questa sedia ha tutta l'aria di essere un panchetto con due strani ritto laterali fuori norma.



Illustr. 4: *Madonna della s. Copia.*

Ma la cosa che disorienta è che la sedia degli inganni, in realtà cela il fatto già rilevato cioè, è priva di schienale. Salvo a immaginare che Raffaello sia ricorso ad uno stratagemma pittorico per far credere che la sedia in questione, invece ne sia munita. E come? “Candidamente”, lasciando immaginare che sia il vestito della Madonna, che si differenzia dalla parte soprastante verde conformata, appunto, a mo' di schienale e dare così questa impressione, seppur vaga. Tanto è vero che un produttore di immagini di questa Madonna ha messo in pratica quest'inganno. (illustr. 4)⁴

Altri non sono stati a questo gioco e hanno manipolato la geometria della sedia in questione. (illustr. 5)⁵

A questo punto verrebbe da scandalizzarsi e cominciare a non stimare più bene Raffaello Sanzio, l'autore del dipinto in questione, e ripudiare tutto ciò che è stato detto di meraviglioso su quest'opera e su di lui quale divino dell'arte.

Però, è vero anche che ho messo in evidenza, di Raffaello, il suo vero intendo nel produrre le sue opere. Perché è questo che va tenuto in mente prima di buttare alle ortiche un'occasione d'oro per progredire con la mente.

Non ho detto?: “Raffaello vuole essere un Maestro nell'aprire gli occhi a chiunque si affacci alle sue opere d'arte. Egli gradì tanto figurarsi come un Gesù Maestro, *pescatore di uomini* ed è questo il suo proposito. Nell'arte è fondamentale acquisire l'apertura della *percezione visiva* che poi diventa mentale.” Anche Raffaello, come Gesù evangelico, reca con sé una sua peculiare spada per dividere oltre che per unire.

Che cosa ha voluto fare Raffaello, servendosi del prolungamento ben in vista del piede del sedile della Madonna col Bambino? Ha voluto far confluire tutta l'attenzione su di questo manufatto così ben eseguito, con pregevoli indorature e stimolare riflessioni a riguardo. Finora nessuno vi ha riflettuto, ma oggi è il momento ideale, poiché la scienza ci dà una mano per far nascere in noi il germoglio che intendeva



Illustr. 5: *Madonna della s. Copia.*

4 <http://www.italiashopp.it/catalogo/scheda/art/60>

5 http://cgi.ebay.it/OVALE-Madonna-della-seggiola-Capodimonte-style-biscuit-/140435647197?cmd=ViewItem&pt=Arte_Sacra&hash=item20b29deadd

far nascere ai suoi discepoli, Raffaello Sanzio. E come ci aiuta la scienza per farci capire tutto ciò? Ebbene c'è qualcuno o più di uno, ben addottorati in fatto di cose della medicina, che hanno fatto le loro riflessioni sul dipinto della *Madonna della seggiola*, naturalmente dal loro punto di vista di medici. Fra poco ne parlo, ma una volta al termine si porti pazienza sulle mie deduzioni in merito alle finalità del mio modo di vedere quel prolungamento della sedia della Madonna e Bambin Gesù.

Il segno di Babinski in un Gesù Bambino di Raffaello



Illustr. 6: Partic. *Madonna della s.*

Publicato da Emanuela Zerbinatti alle 17:11 in *La malattia nell'arte, Pittura e arti visive*

Maestri dell'arte e provetti neurologi: nei capolavori del passato sono immortalati particolari aspetti di fisiologia del sistema nervoso prima ancora che qualcuno li riuscisse a comprendere e spiegare.

In uno dei piedi del Gesù Bambino del dipinto di Raffaello *La Madonna della Seggiola* si può ammirare, ad esempio, il cosiddetto segno di Babinski, ovvero il riflesso plantare di estensione tipico del neonato.

Lo fa notare l'Osservatore Romano in un articolo in cui spiega, per chi non lo sapesse, che “Il riflesso plantare di estensione nel neonato, noto appunto come riflesso di Babinski, dal nome del neuropsichiatra di origine polacca Joseph Babinski che per primo lo ha descritto, è la normale risposta alla stimolazione della parte laterale della superficie plantare del piede con l'estensione dell'alluce e lo sventagliamento delle altre dita del piede (illustr. 6).”



Illustr. 7: Segno di Babinski.

Nel novanta per cento dei casi per provocare una flessione delle dita è sufficiente il solo sfioramento con l'unghia o con un oggetto sottile dalla punta smussa, lungo il margine plantare esterno. E' un gesto che fa anche il medico per valutare la presenza di un problema neurologico. Infatti, se nel neonato l'estensione dell'alluce su stimolazione (Babinski positivo) non è sintomo di patologia, ma solo di una fisiologica immaturità del sistema nervoso e in particolare delle vie corticospinali, nell'adulto è sempre deficit nelle stesse vie.

Osservarlo nei bambini molto piccoli non è infrequente anche senza essere neurologi: lo si può scoprire casualmente mentre li si accudisce o si gioca con loro. Basta essere un po' attenti e osservare bene ciò che ci accade... proprio come un artista. E, infatti, non è la prima volta che grandi del passato, pur senza avere alcuna cognizione di fisiologia umana o di studi specifici di anatomia, riescono a immortalare neonati nell'attimo in cui si realizza il riflesso. Solo nelle rappresentazioni del Bambin Gesù se ne contano già diversi esempi: “Ciò è evidente nel frammento di affresco datato al 1493 eseguito dal Pinturicchio per l'appartamento di Papa Alessandro VI Borgia, nel quale il Gesù Bambino raffigurato mostra un nettissimo riflesso plantare di sventagliamento nel piedino destro, stimolato dalla mano di un santo” scrive l'Osservatore.

“Ma anche Leonardo da Vinci, nella celebre *Madonna del Garofano* (1478), rappresenta Gesù nudo con l'estensione di tutti e due gli alluci dei piedi. Il Verrocchio, infine, nella *Madonna con Bambino tra due angeli*, eseguita tra il 1476 e il 1478, dipinge tutti e due gli alluci addirittura in iperestensione.”

Tuttavia, dopo il concilio di Trento, le immagini del Gesù Bambino nudo saranno ritenute non

conformi e il naturalismo rappresentativo verrà a poco a poco abbandonato. Così come l'immagine del riflesso plantare del neonato che molti secoli dopo la medicina interpreterà e codificherà nella semeiotica clinica come il 'segno di Babinski'. Fonte: Adnkronos⁶

Il pomo dorato della discordia



Illustr. 8: Partic. Madonna della s..

Dopo le attente osservazioni sulla sedia sulla quale è seduta la Madonna col Bambino, sembra di capire, prima d'altro, che la pretesa "seggiola" è un panchetto e che il vistoso ritto decorato, da farlo sembrare il prolungamento di un sottostante piede, cosa già rilevata. Si tratta invece di qualcos'altro che stava a cuore a Raffaello quale simbolo per chissà cosa.

Secondo la mia visione, ciò che premeva a Raffaello, immaginato come Maestro d'Opera d'Arte, per certi versi paragonabile all'antico Maestro Muratore dell'Arte Regia, è solo un accostamento con la vecchia Alchimia che simboleggia una scienza antica, che l'artista vedeva sul punto di essere superata con i tempi nuovi. Raffaello doveva vedere in essa la nuova scienza che stava nascendo, per esempio quella di Leonardo da Vinci che conosceva abbastanza.

E l'Alchimia è un antico sistema filosofico esoterico che combina elementi di chimica, fisica, astrologia, arte, semiotica, metallurgia, medicina, misticismo e religione. Il pensiero alchemico è considerato da molti il precursore della chimica moderna prima della nascita del metodo scientifico.⁷

Quindi Alchimia come nuova Chimica in parallelo al Cristianesimo di Gesù nel Bambino in braccio alla Madonna, che avrebbe determinato il sorpasso del Paganesimo.

Non stupisce, in questa prospettiva, intuire che il "pomo dorato" e tutto il resto sottostante dell'illustr. 8 del dipinto in osservazione sia la giusta icona di una bottiglia alchemica, l'Atanor, giusta una sua classica rappresentazione come quella dell'illustr., 9).

Atanor (o athanor) è una parola che viene dall'arabo at-tannur e significa forno. Nei manoscritti alchemici viene generalmente rappresentato con una torre sormontata da una cupola, all'interno della quale vi è un vaso di vetro (il più delle volte un uovo), adagiato su un letto di cenere, sotto il quale arde il fuoco. È qui che si concentra tutta l'opera dell'alchimista. È parte fondamentale del suo laboratorio.

Sebbene sia chiaro, nell'opera spirituale che l'atanor rappresenti il corpo umano, sarebbe un banale errore volersi fermare alla somiglianza anatomica, in quanto, dal punto di vista dell'Opera, il corpo non designa solo l'organismo tangibile e visibile, ma tutto l'insieme di facoltà psichiche che hanno per supporto il corpo e sono

accessibili tramite la coscienza.

A questo punto servendoci di un'altra immagine, ma pittorica e di enorme portata per il messaggio che reca, vedremo con chiarezza e lucidità mentale il traguardo della visione di Raffaello nell'allestire *Madonna della seggiola* nella sua completezza, ovvero legandovi anche la figura di Giovannino, il cugino di Gesù quale implicazione del sapere della scienza dei tempi nuovi, anch'essa bisognosa di una croce.

Il cervello nella Creazione di Adamo

⁶ <http://arteasalute.blogosfere.it/2010/07/il-segno-di-babinski-in-un-gesu-bambino-di-raffaello.html>

⁷ <http://it.wikipedia.org/wiki/Alchimia>

Avete notato che ho invertito il tutto dell'affresco di Michelangelo della Cappella Sistina, la *Creazione di Adamo*, ma l'ho fatto a bella posta perché in tal modo ciò che andrò a dire è facilmente comprensibili.



Illustr. 10: La creazione di Adamo di Michelangelo. Cappella Sistina del Vaticano. Visione speculare.

Teologi, storici, filosofi, artisti, leggono storie diverse nelle successioni degli elementi pittorici che costituiscono la volta della Cappella Sistina. Adesso anche alcuni medici vogliono dire la loro: il gruppo di angeli attornianti la figura di Dio crea una sagoma incredibilmente simile all'immagine di una sezione sagittale del cervello.

Ma perché raffigurare un cervello?

Si tratta di un messaggio per i posteri o di una falsa chiave di lettura?

E' riconosciuto l'interesse di Michelangelo per l'anatomia, ma a quella rappresentazione contribuiscono, con tutta probabilità, anche le concezioni neoplatoniche che proclamavano l'unità dell'Uomo con Dio, attraverso un'ascesi di cui un gradino è l'intelletto.

Angeli nel cervello



Illustr. 11: Paragone della figura del Padreterno michelangiolesco con il cervello umano.

Osservando la volta della Cappella Sistina l'occhio del medico può cogliere nella *Creazione di Adamo* (una delle scene principali) insospettite somiglianze tra l'immagine del Padreterno che infonde lo spirito in Adamo, e l'immagine di un cervello umano.

Nella *Creazione di Adamo*, con enorme sorpresa, è stato infatti constatato che il gruppo di angeli attornianti la figura di Dio crea una sagoma incredibilmente simile all'immagine di una sezione

sagittale del cervello. Il primo a rivelare tale somiglianza è stato il neurologo Frank Lynn Meshberger, del St. John's Medical Center in Anderson, Indiana (USA), pubblicando un suo articolo sulla prestigiosa rivista "Journal of American Medical Association" in cui ha descritto minuziosamente le sorprendenti corrispondenze che esistono tra l'anatomia di un cervello umano e la rappresentazione Michelangiolesca.

Sono ben visibili il contorno della volta del cervello, e della base; l'arco del braccio sinistro di Dio delinea il giro del cingolo, il pannello verde alla base descrive il corso dell'arteria vertebrale; la schiena dell'angelo che sorregge Iddio corrisponde al ponte di Varolio, mentre le sue gambe si prolungano a costituire il midollo spinale. Perfino il dettaglio della struttura bilobata dell'ipofisi è riprodotto fedelmente nel piede apparentemente bifido di un angelo, a differenza degli ordinari piedi di Dio e degli altri cherubini, dotati delle consuete cinque dita; mentre la coscia dello stesso angelo si staglia in corrispondenza del chiasma ottico.

L'osservazione del dott. Meshberger ha aperto un'altra strada da percorrere nel tentativo di svelare i significati più profondi di carattere teologico e filosofico che si celano tra l'intreccio delle forme e dei colori della volta della cappella Sistina.

Sono state descritte con somma di particolari le corrispondenze davvero sorprendenti che intercorrono tra l'immagine anatomica di un cervello e la scena della *Creazione di Adamo*, ma appare chiaro che se questa somiglianza non è una coincidenza, essa va giustificata alla luce delle conoscenze scientifiche e filosofiche di Michelangelo, o dei suoi committenti.

In primo luogo bisogna sapere se all'epoca di Michelangelo esisteva già la conoscenza dell'anatomia del cervello e se egli ne era partecipe; ma bisogna anche cercare di far luce su quale motivo l'abbia spinto a dipingere tale elaborazione.

Quale significato infatti si attribuiva, al tempo del grande artista, all'organo contenuto nella scatola

cranica? Aveva già guadagnato l'interesse e l'importanza che lo contraddistinguono oggi?

E inoltre: perché associare il cervello umano all'immagine di Dio e degli angeli? Si tratta di un ardito paragone dell'inquieto genio fiorentino, oppure questa rassomiglianza era di pubblico dominio tra gli uomini di cultura del primo '500?

Bisogna calarsi profondamente nel periodo storico, esaminarne le tensioni e le lotte tipiche di questa epoca di transizione, per scoprire quali profondi mutamenti politici, religiosi e filosofici potrebbero avere influenzato il pensiero e l'opera di Michelangelo.

Anatomisti e chiesa romana

Con la fine del Medioevo iniziò quel grande movimento caratterizzato dal risveglio della cultura antica, mediante la conoscenza degli scrittori greci e romani. Sorse così l'Umanesimo che sfociò nel Rinascimento. In questo movimento, di origine essenzialmente italiana, la conoscenza della natura reale delle cose si liberava dai vincoli imposti alla scienza dalla concezione religiosa medioevale, influenzando sulla politica e sull'arte, mentre la scienza si avviava sulla via dell'osservazione diretta della natura. Ciò si ebbe anche per la medicina, ed il primo fattore di progresso fu la rinascita dell'anatomia.

Infatti, sul finire del XV secolo, il pontefice Sisto IV (dal quale prende nome la Cappella Sistina) concedeva in una Bolla a tutti gli Istituti Universitari, di effettuare dissezioni sui cadaveri. Si riprese a verificare in pratica quanto riportato negli antichi trattati anatomici di Galeno e della sua scuola. Questo fervore nella ricerca dell'approfondimento delle conoscenze anatomiche non fu certo scevro da ostacoli posti sul cammino del nuovo pensiero da parte di uomini ancora fortemente legati alle vecchie concezioni e, soprattutto, da parte della Chiesa Romana. Esempi della lotta che si combatteva a quel tempo anche in campo anatomico, sono le tragiche e misteriose vicende che colpirono insigni medici come Michele Serveto o Andrea Vesalio...⁸

Iniziazione di Adamo alla Nuova Scienza

Siamo alla conclusione.

Immaginate ora che il piede del Bambino in seno alla Madonna di Raffaello sia la mano di Adamo epocale, ossia di questa nuova generazione, del terzo millennio appena iniziato. Immaginate poi la Nuova Scienza, appena emergente da quella in corso, sia la stessa che ha potuto intravedere il segno di Babinski in quello del dipinto di Raffaello; e sia anche la stessa che ha intravisto il cervello nella figura del Padreterno della *Creazione di Adamo* di Michelangelo.

Ora, dopo tutto questo immaginare si faccia un altro sforzo per intravedere nella bottiglia-atanor, emblemizzata da Raffaello, lo strano ritto della sedia in bella vista che sappiamo rappresenti la Nuova Scienza in prospettiva e abbiamo finalmente la risposta che si cerca per capire il nesso che armonizza il discusso “pomo dorato” del ritto della discordia, con la Scienza odierna, che “vede” oltre e, profeticamente, ha modo di “toccare” il futuro che l'attende. É un po' come fu per Mosé che ebbe modo di vedere la “Terra promessa” ma senza mettervi piede. Ma si può anche pensare che egli abbia “visto” spiritualmente questa Terra per ciò che vi comportava nel suo futuro con la venuta del Messia.

Resta solo il nesso con la figura di Giovannino al lato opposto al “pomo dorato” del quale si è capito ogni cosa eccetto una, il prezzo da pagare. La figura di Giovannino che diventa adulto, come lo sarà la Scienza odierna domani, e che sappiamo essere quella di San Giovanni Battista, ci indica il modo di farla diventare adulta. Riguarda la testa dell'uomo, giusto lo stesso cervello del quale se ne è parlato prima e che dovrà essere offerta al Padre celeste perché vi alberghi. Sappiamo che San Giovanni Battista dovette subire la decollazione, infatti.

Brescia, 2 settembre 2010

⁸ http://www.riflessioni.it/dal_web/dio_cervello_michelangelo.htm

Pubblicazioni

Scientificando - 06/09/2010 - <http://scientificando.splinder.com/post/23262216#more-23262216>