

IL CAVALIERE, LA MORTE E IL DIAVOLO: UNA ANALISI SIMBOLICA

di **Claudio Bonvecchio**

(Università degli Studi dell'Insubria, Varese- Como).

«L'umana grandezza va conquistata lottando»

(Ernst Jünger, *Trattato del Ribelle*)

Presentazione

La famosa incisione di Albrecht Dürer¹ e intitolata "*Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*" (mm. 240 x 190) è databile nel 1513. Essa fa parte – pur non avendo Dürer mai avvallato questa ipotesi – di un trittico ideale, detto "*Meisterstiche*"², di incisioni a bulino, simili per dimensioni e per argomenti: ancorché profondamente diverse tra loro³. Tale trittico comprende – oltre al già citato "*Il Cavaliere la Morte e il Diavolo*" – il "*San Girolamo*" e "*La Melancholia*". La loro similarità – oltre che per stilemi artistici – risiede nell'essere interpretabili come l'espressione iconica delle tre forme di vita contemplate dalla Teologia: la Vita Attiva (rappresentata da "*Il cavaliere la morte e il diavolo*"), la Vita Contemplativa (dal "*San Girolamo*") e la Vita Spirituale (da "*La Melancholia*"). Con altrettanta plausibilità, potrebbero essere collegate alle tre tipologie della Virtù, secondo la Scolastica: le Virtù Morali ("*Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*"), quelle Teologiche ("*San Girolamo*") e quelle Intellettuali ("*La Melancholia*"). Allo stesso modo, si potrebbero leggere le tre incisioni in relazione alle tre vie della Salvezza o *salus animae*: la Salvezza Morale ("*Il Cavaliere la Morte e il Diavolo*"), la Salvezza Religiosa (il "*San Girolamo*") e la Salvezza Intellettuale ("*La Melancholia*"). Ovviamente, siffatte interpretazioni dell'icona düreriana non

¹ Albrecht Dürer (Norimberga, 1471-1528) era figlio di un orefice di origine ungherese ed infatti il suo nome derivava, probabilmente, dal termine *Ajto* (dal paese *Ajtas* in cui era nato il padre) e che significa "porta": dal tedesco *Tür* o *Dür* (cfr. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 1979, p. 8). Fu avviato dal padre alla professione orafa: professione da cui – con ogni probabilità – derivò la sua straordinaria capacità di incisore (col bulino). Per la xilografia sembra che si sia servito, anche, di qualche incisore della bottega del famoso pittore Michael Wolghemut, presso cui aveva compiuto il suo periodo di apprendistato nelle arti pittoriche. Va detto, comunque, che alla xilografia apportò straordinarie innovazioni tecniche e stilistiche (cfr. *op. cit.*, p. 64 ss.).

² Cfr. *op. cit.*, p. 197.

³ Altri, invece, pensano che sia un'opera a sé stante.

esauriscono le molteplici possibilità con cui la si può analizzare. Infatti, la si può accostare sotto il profilo estetico, sotto il profilo sociale – esiste una storia sociale dell’arte – sotto il profilo politico, sotto il profilo filosofico, esoterico, semantico e così via.

Va da sé che ognuna di queste linee interpretative – prese *singulariter* o insieme ad altre – può fornire molte ed interessanti notazioni o importanti “chiavi di lettura”. Ma può risolversi in un esercizio di pura e semplice erudizione, in una esibizione narcisistica o in un’enfasi culturale che – quando non è retorica autocelebrativa – rischia di apparire solo come una inutile *laudatio* del passato. Atteggiamento questo che è culturalmente sterile e tipico di una fase di decadenza⁴: quella in cui l’Occidente versa da parecchio tempo e da cui non è immune la cultura. Tanto più quella storico-artistica, in grado di cogliere – al pari di un sismografo – ogni minimo movimento di superficie o di profondità del grande corpo sociale o di quello, non meno importante, del singolo. Altrettanto importante per comprendere una opera d’arte è, infine, l’analisi simbolica. Assodato che sarà ampiamente utilizzata nella riflessione seguente, è il caso di darne – seppur brevemente e al fine di una migliore comprensione – alcuni, indispensabili, cenni metodologici.

2. L’analisi simbolica

Per determinare, con il massimo rigore possibile, il rapporto sussistente tra il simbolico e l’opera d’arte è d’obbligo esplicitare – a scampo di fraintendimenti – che cosa s’intende, qui, per simbolo. Ora – innanzitutto e prioritariamente – bisogna distinguere tra simbolo e segno. Infatti, il simbolo può essere equiparato ad un segno, assumendo – in tal caso – una connotazione parziale e riduttiva. Oppure, può essere considerato come l’indice di una totalità⁵. *Nel primo caso*, il simbolo sarebbe, unicamente, un “indicatore”: ossia un’espressione linguistico che rimanda alla cosa simboleggiata⁶. Il che lo rende

⁴ Cfr. in proposito O. Spengler, *Il tramonto dell’Occidente*, trad. it., Longanesi, Milano, 1981⁴.

⁵ Sul simbolo, cfr. – oltre al classico E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze, 1966, 3 voll. – R. Alleau, *La scienza dei simboli*, trad. it., Sansoni, Firenze, 1983; *Simboli e cultura*, a cura di A. Marazzi, Cooperativa Libreria Universitaria, Bologna, 1976; R. Firth, *I simboli e le mode*, trad. it., Laterza, Roma-Bari, 1977 e anche D. Sperber, *Per una teoria del simbolismo*, trad. it., Einaudi, Torino, 1981.

⁶ Sul rapporto segno/simbolo cfr. □ tra i numerosissimi possibili riferimenti □ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984 e anche T. Todorov, *Teorie del simbolo*, trad. it., Garzanti, Milano, 1991. Su

dipendente da un sistema semiologico che gli attribuisce un significato⁷. In tal caso, il segno-simbolo – che non supera mai il livello *descrittivo* – non è che una variante grammaticale, determinata da un contesto prestabilito o da una convenzione.

Il secondo caso, richiede una giustificazione più approfondita: affinché la definizione avanzata sia motivata e non arbitraria. Così – in quanto espressione di una totalità – il simbolo si rivela come la forma, intuitiva di qualcosa che esiste, a prescindere dall'oggetto stesso. Insomma, nel simbolo – che si può definire come uno “stato liminare di coscienza”⁸ – la sostanza materiale di cui è costituito ciò che è simboleggiato si fonde con la sua forma, dando luogo ad una inscindibile unità: quella che si chiama una *complexio oppositorum*⁹. Essa – trascendendo l'aspetto sensibile dell'oggetto percepito¹⁰ – fa del simbolo «una modalità autonoma di conoscenza»¹¹, in grado di offrire la visione della parzialità nella totalità e della totalità nella parzialità. Così facendo, il simbolo – che deriva dal greco *sum-ballo* (metto insieme, paragone e confronto) – si qualifica come il *trait d'union* del mondo terreno e di quello supramondano o “immaginale”¹², rivestendo una funzione *esistenziale e conoscitiva*.

simbolo e segno – termini “affini e dissimili” e perciò ambigui – cfr. R. Barthes, *Elementi di semiologia*, trad. it., Einaudi, Torino, 1966, p. 34 ss.

⁷ T. Todorov, *Teorie del simbolo*, op. cit., p. 21.

⁸ Cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I*, Franco Angeli, Milano, 2006, p. 27 ss.

⁹ Sulla *complexio* o *coincidentia oppositorum*, cfr. Nicolò Cusano, *La dotta ignoranza*, libro II, cap. X, XI, XII, XIII, trad. it. in *Opere filosofiche*, UTET, Torino, 1972, pp. 140-157 e anche C. G. Jung, *Misterium coniunctionis* in *Opere*, vol. 14, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1991, *passim*.

¹⁰ «È un termine, un nome o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale. Esso implica qualcosa di vago, di sconosciuto o di inaccessibile per noi...Quando la mente esplora il simbolo, essa viene portata a contatto con idee che stanno al di là delle capacità razionali» (C. G. Jung, *Introduzione all'inconscio in L'uomo e i suoi simboli*, trad. it., Longanesi, Milano, 1980, p. 5).

¹¹ La definizione è di M. Eliade, *Premessa a Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, trad. it., Jaca Book, Milano, 1984, p. 13.

¹² «Il mondo immaginale per un verso simboleggia con le Forme sensibili, per l'altro con le Forme intelligibili. Ossia, questo mondo «per un verso dematerializza le Forme sensibili e per l'altro “immaginalizza” le Forme intelligibili a cui dà figura e dimensione» (H. Corbin, *Preludio alla seconda edizione. Per una carta dell'immaginale in Corpo spirituale e terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, trad. it., Adelphi, Milano, 1986, p. 16). Il mondo immaginale coincide – a sua volta – con la struttura archetipica su cui si articola la psiche collettiva che si può considerare come il deposito platonico di tutte le forme immaginative che costituiscono il reticolo dei rapporti psichici, interpersonali e oggettivi. Significa che il simbolo – contrassegno

Come *funzione esistenziale*, il simbolo unisce diversi aspetti del reale, come *funzione conoscitiva* “apre” al mondo dello spirito, rendendo – per via intuitiva ed analogica – sia il soggetto percipiente che l’oggetto percepito parte di un superiore e superordinato sentire. Li rende partecipi di una totalità di cui l’uomo può avere l’esperienza¹³. Inoltre, in entrambi i casi, il simbolo può essere visto o come *accidentale* o come *universale*. Come *accidentale*, riveste una importanza straordinaria per il singolo soggetto che lo percepisce come tale, inducendo – unicamente in lui –immagini, sensazioni, stati d’animo, empatia, sintonia o distonia. Le percezioni psico-emotive – causate da una simile esperienza – possono influenzare, in maniera durevole e profonda, l’immaginario individuale, generando tipologie comportamentali che sfuggono, molto spesso, al controllo razionale del soggetto. Esse non sono facilmente comunicabili e trasmissibili e sono correlate allo spazio e al tempo del singolo. Come *universale*, il simbolo travalica il livello individuale per collocarsi in una dimensione collettiva, meta-spaziale e meta-temporale. Con ciò, mantiene intatto – indipendentemente sia da contingenze storiche, culturali, religiose così che da esperienze personali – il suo valore e la sua forza evocativa e la trasmette, allo stesso modo e con la stessa potenza, a tutti coloro con cui viene in contatto. Chiodi lo chiama “mitosimbolo” o anche “paradigma simbolico”¹⁴, ma forse risulta più comprensibile definirlo “forma espressiva di un archetipo”, ossia qualcosa che si situa nell’inconscio collettivo – nel mondo immaginale, se si preferisce – e che non è, altrimenti, percepibile. Questa “forma espressiva di un archetipo” attiene – in maniera particolare – al mondo dell’arte che ne è, ad un tempo, il contenitore e il veicolo prioritario. Avvicinarsi all’opera d’arte – in una prospettiva simbolica – significa, di conseguenza, affinare le capacità percettive tramite le quali cogliere l’oggetto artistico come espressione di una totalità. Serve a cogliere quello che – ad un approccio superficiale o “segnico” – può essere recepito solo come parziale ed episodico e non già come una visione significativa d’insieme: come è l’opera d’arte. Se è tale.

visibile dell’inconscio collettivo – appare portatore di una valenza trascendente che traccia la mappa di un mondo non percepibile sul piano dell’esperienza consueta e personale.

¹³ F. Pessoa, *Frammenti di filosofia ermetica: la via iniziatica* in *Pagine esoteriche*, trad. it., Adelphi, Milano, 1999³, p. 59.

3. L'icona del Dürer

Accolta questa chiave di lettura, non può stupire che – ancora oggi – si possa assumere come un importantissimo riferimento simbolico l'icona de “*Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*”, che Dürer chiamava “*Ritter*”: il Cavaliere. Non meraviglia neppure che venga, universalmente, considerata – ma era l'opinione dello stesso Dürer – come una dei più grandi capolavori dell'umanità: sia per la straordinaria capacità artistica del suo autore che per la tensione spirituale che era in grado di comunicare. Bisogna poi ricordare che Erasmo – ma era *opinio communis* – considerava Dürer non solo simile al mitico pittore greco Apelle, ma persino a lui superiore¹⁵.

L'opera – che come si è già ricordato è una incisione a bulino su lastra di rame¹⁶ – reca, in basso a sinistra, il monogramma *A. D.* (Albrecht Dürer)¹⁷ con la data (1513) preceduta dalla lettera “*S*”: “*Salus*” (Salvezza). Ciò prova che l'opera era intimamente legata ad una condotta spirituale strettamente connessa alla salvezza. Descrive un cavaliere che – statuario nella sua positura, vestito di una splendida armatura, con un elmo alla tedesca sul capo e armato di spada e di lancia – cavalca indomito su di un maestoso destriero¹⁸.

¹⁴ Cfr. G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I*, op. cit., p. 41.

¹⁵ Cfr. Erasmo da Rotterdam, *De Recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* cit. in E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, op. cit., pp. 60-61.

¹⁶ Il bulino – da cui il nome della tecnica incisoria – è un attrezzo tradizionalmente utilizzato dagli orafi. È lungo circa 12 cm. ed è fatto da un manico di legno e da una punta in metallo la cui sezione è funzionale al disegno che si vuole ottenere. Ad esempio, la punta può essere di sezione triangolare (per favorire, oltre all'incisione, la fuoriuscita delle parti di scarto) o appuntita (per ottenere micro incisioni). Ruotando il polso in senso orario ed antiorario – e imprimendo la pressione richiesta – si incide la matrice (una lastra di metallo “dolce”: come il rame, nel caso specifico) con solchi che riceveranno l'inchiostro, steso con un rullo. L'intensità dei toni è data dalla profondità dello scavo: più il solco è profondo, più riceverà inchiostro. L'incisione a bulino è una tecnica il cui periodo di maggiore diffusione è stato nella seconda metà del XVI secolo e nei primi decenni del XVII secolo in Italia, Germania e Paesi Bassi.

¹⁷ A partire dal 1500, Dürer porrà – nelle incisioni – il suo monogramma all'interno di una tavoletta (cartellino) o di un nastro (cfr. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, op. cit., p. 109). Tra l'altro, Dürer fu uno dei primi ad usare, come un marchio, il proprio monogramma – precedentemente lo aveva già fatto il suo maestro Martin Schongauer – e a difenderne la proprietà legale: con tutti i problemi a ciò connessi. Per questo motivo e per via di contraffazioni intentò causa all'incisore Girolamo da Francoforte e al bolognese Marcantonio Raimondi. Quest'ultimo – oltre a copiare le sue incisioni (ben 17 su 20) della *Storia della Vergine* (che aveva stampato a Venezia tra il 1510 e il 1515) – aveva copiato pure il suo monogramma. Dürer protestò presso il Senato Veneziano che gli garantì la proprietà legale del solo monogramma all'interno del territorio veneto.

¹⁸ La splendida e perfetta raffigurazione del cavallo si può considerare come l'esito finale di una serie di ricerche compiute da Dürer sulla figura del cavallo. Ricerche di cui si hanno prova negli studi preparatori

Illuminato da una luce che ne fa risaltare, sin nei minimi particolari, la ferrea decisione¹⁹, il *Ritter* si dirige – sorretto da una indomabile fede religiosa (simboleggiata dal cane) – verso una meta lontana. Si tratta di una città fortificata che molti hanno pensato essere Norimberga, la sua città natale, ma che più plausibilmente si potrebbe identificare con la Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse*: la meta ultima di ogni cristiano²⁰. Ma in tale “queste” non è solo. I “tristi” compagni del duo cammino – che si snoda in una landa desolata dominata da un paesaggio roccioso²¹ – sono la morte e il diavolo: i “*terrícula et phantasmata*” citati da Erasmo nel già ricordato *Enchiridion* come gli spauracchi che ogni “*miles christianus*” deve allontanare da sé e di cui, effettivamente, il *Ritter* düreriano sembra non curarsi minimamente²². Il primo compagno, la morte, è raffigurata come un orribile e cadaverico personaggio – una sorta di doppio negativo del *Ritter* – che cavalca su di uno scheletrico cavallo con il muso volto verso terra²³. Porta sul capo – il cui collo è circondato da serpenti – una corona regale e impugna la clessidra: simbolo della caducità

all'incisione. Va da sé che in essi è ravvisabile l'influenza – per visione diretta avuta durante il suo viaggio in Italia – sia dei maestosi cavalli bizantini di San Marco a Venezia che di quelli delle statue equestri del Gattamelata (opera di Donatello) e del Colleoni (opera del Verrocchio). Per non parlare poi degli studi leonardeschi per il monumento equestre di Francesco Sforza.

¹⁹ Questo effetto di sicurezza e di superiorità è stato ottenuto da Dürer modificando, significativamente, il suo studio (del 1498) di un cavaliere con l'armatura il cui «semplice volto da sergente...fu sostituito da una rigida maschera di energia concentrata e di quasi sardonica sicurezza di sé, e la prospettiva dell'elmo fu alterata per ottenere un effetto di sotto in su che rafforza l'impressione di altezza e di superiorità» (E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer, op. cit.*, p. 199).

²⁰ La scena incisa da Dürer sembra richiamare l'Apostolo Paolo che nella *Lettera agli Efesini* (6,11) invitava il popolo cristiano a rivestirsi «dell'armatura di Dio per poter resistere alle insidie del diavolo». Ma rimanda anche alla celebre esortazione erasmiana di pochi anni prima – e che ebbe grande notorietà all'epoca – in cui il cristiano viene paragonato ad un cavaliere coraggioso ed indomito che procede sulla strada della fede (cfr. Erasmo da Rotterdam, *Enchiridion Militis Christiani*, a cura di A. J. Festugiere, Vrin, Paris, 1971). Rappresentava il tentativo di ripensare nei canoni tipici dell'umanesimo – ossia, dignità, virilità, tolleranza – le classiche *virtutes* cristiane: già presenti nel pensiero medioevale. D'altra parte, Dürer si era rivolto ad Erasmo – in aperta polemica con i cattolici romani – invitandolo, in qualità di *Ritter Christi*, a prendere posizione in favore di Lutero.

²¹ Alcuni vi hanno visto l'aspro panorama del Trentino che Dürer aveva osservato di persona e che l'aveva impressionato non poco quando – venendo da Innsbruck – era entrato in Italia facendo il Passo del Brennero, percorrendo la Val d'Adige e poi la Val di Cembra: sino al Castello di Segonzano. Come si può desumere dai suoi acquarelli di cui i più famosi sono *Veduta di Trento da nord* e “*Venediger Klausen*” (la *Chiusa veneziana*). In proposito, è interessante scorrere il volume fotografico di A. Ceolan, *Un fotografo sul sentiero del Dürer*, Publistampa, Pergine Valsugana, 2004.

²² Per la precisione, Erasmo – oltre al diavolo – fa un indiretto riferimento alla morte evocando la “carne” e il “mondo” che ne sono il simbolo (cfr. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer, op. cit.*, p. 199).

dell'esistenza di cui la morte è la signora. Alle spalle del cavaliere – ed è *il secondo compagno* – compare il diavolo che mostra, in uno strano *mixage* di tradizione e fantasia, un viso da porco, lunghe orecchie da lupo, tratti da caprone, zampe caprone e un enorme corno a forma di mezzaluna. Impugna, anche, una picca. Sul terreno, accidentato e sassoso, oltre ad un teschio – ed un cane dal tratto elegante – è visibile una salamandra. Come si può facilmente dedurre da questa sommaria descrizione, l'opera ha avuto (ed ha tuttora) uno straordinario potere evocativo ed esortativo, oggettivando quella tensione morale in cui – soprattutto nel mondo germanico – religiosità, umanesimo, forza morale, antica Cavalleria, fermenti esoterici e spirituali si univano insieme. È indicativo che Panofsky affermi in proposito che l'unica didascalia possibile all'icona düreriana potrebbe essere quella – biblica – che Erasmo suggerisce per il suo invito "*miles christianus*": «*Non est fas respicere*»²⁴. In questo modo, il cavaliere diventa l'archetipo dell'eroe²⁵ che ciascuno – e, particolarmente, il popolo tedesco – avrebbe dovuto incarnare: soprattutto in una epoca di decadenza come quella in cui si trovava (e si trova) l'Occidente²⁶. «La celebre incisione di Dürer» scrive Mosse «che reca appunto il titolo *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, fu eletta a simbolo dello stato in cui versava il Volk, vi si lesse l'esortazione a eroiche imprese»²⁷. Era, insomma, la perfetta rappresentazione di «quell'atmosfera

²³ Dove guarda un teschio.

²⁴ «Non è lecito guardarsi indietro» (E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, op. cit., p. 201).

²⁵ "Archetipo" è «l'intuizione che l'istinto ha di se stesso o come autoraffigurazione dell'istinto» (C. G. Jung, *Istinto e inconscio* in *Opere*, vol. 8, trad. it., Boringhieri, Torino, 1994, p. 154). L'archetipo è percepibile tramite il linguaggio simbolico □ pertanto mai direttamente □ ed è una sorta di modello comportamentale a priori (cfr. C. G. Jung, *Saggio di interpretazione psicologica del dogma della Trinità* in *Opere*, vol. 11, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 149, nota 1). Le immagini archetipiche sono pre-consce e formano □ unitamente ad altre consimili immagini □ le «dominanti strutturali della psiche» (ivi), tra loro inestricabilmente connesse e compenstrate in una inestricabile plurivocità (cfr. C. G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* in *Opere*, vol. 9, tomo primo, trad. it. Torino, Boringhieri, 1988³, p. 36). L'archetipo ha, dunque, una forza intrinseca ed incontenibile. Essa può indirizzarsi, con effetti imprevedibili, sia sull'individuo che sulla società (cfr. C. G. Jung, *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* in *Opere*, vol. 8, op. cit., p. 229).

²⁶ A questo proposito e – nello specifico, pensando al *Ritter* – vale la pena ricordare come Dürer pensasse alla sua opera (in generale e ricollegandosi al Marsilio Ficino de *Libri de vita triplici*, I, 6) e alle immagini ivi contenute come ad una manifestazione delle idee platoniche: ossia come ad archetipi. «Ché un buon pittore è interiormente pieno di figure, e se fosse possibile ch'egli vivesse eternamente sempre avrebbe da effondere, da quelle Idee interiori di cui scrive Platone, alcunché di nuovo» (cit. in E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, trad. it., La Nuova Italia, Firenze, 1973, pp. 94-95).

²⁷ G. L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1968, p. 300.

nordico-tedesca, borghese-düreriana e moralistica», per dirla con Thomas Mann²⁸ in cui campeggiava la figura di Nietzsche. Ed era stato proprio Nietzsche che – ne *La nascita della tragedia* – aveva visto nel *Ritter* düreriano l'immagine dell'uomo che, senza speranza ma imperturbabile nel suo coraggio virile, lottava ad ogni costo per la verità. E lo identifica in Schopenhauer: il suo grande mito filosofico e umano. «Al riguardo» scrive Nietzsche «un solitario sconsolato non potrebbe scegliersi un simbolo migliore del cavaliere con la morte e il diavolo come lo ha disegnato Dürer, il cavaliere con l'armatura, dallo sguardo di bronzo, duro, che sa prendere il suo cammino terribile, imperturbato dai suoi orrendi compagni, e tuttavia privo di speranza, solo col destriero e il cane. Un tale cavaliere di Dürer fu il nostro Schopenhauer; gli mancò ogni speranza, ma volle la verità. Non esiste il suo pari»²⁹.

In realtà, pari a Schopenhauer per grandezza, virilità e straordinario eroismo fu proprio Nietzsche che dell'incisione – che regalò a Wagner³⁰ e che ricevette lui stesso in regalo da un patrizio di Basilea³¹ – fu un grande estimatore³². Sino a fargli dire pochi anni dopo: «Quest'immagine mi è affine, non so dire come»³³. Nell'opera vi vedeva, infatti, oggettivo

²⁸ Th. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, trad. it., De Donato, Bari, 1977³, p. 124.

²⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it., Adelphi, Milano, 1979³, p. 136.

³⁰ Fu il regalo del Natale 1870 di Nietzsche a Wagner che desiderava moltissimo questa incisione (cfr. C. P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. I, trad. it., Laterza, Roma- Bari, 1980, p. 365).

³¹ Scrive Nietzsche all'amica Malvida von Meysenbug il 24 marzo 1875: «Un patrizio di qui mi ha fatto un regalo importante, una stampa di Dürer originale; è raro che una rappresentazione figurata mi dia piacere, ma questa immagine, Il cavaliere, la morte e il diavolo, mi tocca, non so nemmeno dire come» (cit. in C. P. Janz, *Vita di Nietzsche*, vol. I, op. cit., p. 570). A sua volta, Nietzsche la regalò – come dono di nozze – all'amatissima sorella Elisabeth (cfr. E. Bertram, *Nietzsche. Per una mitologia*, trad. It., Il Mulino, Bologna, 1988, p. 92).

³² È questo un fatto di particolare rilievo in quanto la passione artistica di Nietzsche era tutta rivolta alla musica e non già alla pittura: con l'unica eccezione de *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo* (cfr. op. cit. p. 90). Questa simpatia rimarrà immutata anche quando – negli ultimi anni della sua esistenza cosciente – giudicherà l'incisione “troppo cupa” (cfr. op. cit., p. 111), rimproverando a Dürer di essere eccessivamente legato all'arte gotica e, quindi, ancora “troppo cristiano”.

³³ Cit. in E. Bertram, *Nietzsche*, op. cit., p. 106. E questa “affinità” gli veniva riconosciuta anche dagli amici più cari, come Overbeck che nel 1871 gli scriveva: «Lei mi ricorda il Suo espressivo ritratto del coraggioso cavaliere di Dürer che una volta mi ha mostrato» (cfr. op. cit., p. 111).

quello “stile germanico” – di matrice luterana³⁴ – in cui coraggio, passione, solitudine, disperazione, eroismo, sacrificio, *vis vitalis* e speranza si fondevano insieme all'accettazione del proprio destino. Va da sé che nella figura dell'intrepido cavaliere, Nietzsche scorgeva se stesso e la sua ferrea volontà di osare l'inosabile – la sfida con la morte e il diavolo – sapendo che il prezzo da pagare era l'isolamento e la solitudine: ossia la morte civile e sociale. Era, per lui, la cifra di quel “cristianesimo nordico” che combatte – da sempre – contro la mollezza della religiosità cattolico-mediterranea-levantina: una “religione da schiavi”, come più volte aveva, polemicamente, scritto³⁵.

L'associazione di Nietzsche con il *Ritter* düreriano diventerà un vero *topos* del pensiero nordico-germanico – consacrato da filosofi antiborghesi e conservatori, come Bertram e da poeti visionari e profetici come Stefan George³⁶ – che vi scorgevano il mito fondatore di un nuovo germanesimo: virile, indomito e coraggioso. Questo mito, sostanzialmente nazionalista, fu adottato da molti movimenti giovanili – e particolarmente dai *Wandervögel*³⁷ – che fecero del *Ritter* düreriano uno degli emblemi in cui si identificavano ed in cui ravvisavano lo stimolo per una riscossa nazionale. Sino al punto che nel 1902, Ferdinand Avenarius fondò – sotto l'egida dell'incisione düreriana – un *Dürerbund* per salvaguardare, in nome dell'arte, i valori della nazione tedesca³⁸. In conclusione, l'immagine del *Ritter* – già cara a Nietzsche – incarnava l'archetipo di una svolta radicale a cui bisognava far riferimento per la costruzione della figura di un capo, a sua volta eroe

³⁴ Nietzsche – malgrado il profondo anti-cristianesimo che lo porterà a scontrarsi anche con Lutero – manifestava una profonda ammirazione per la figura del Riformatore, di cui ammirava l'intransigente e orgoglioso coraggio e soprattutto la volontà di fare ciò che sentiva di dover fare: senza esitazione alcuna.

³⁵ Non dimentichiamo che ancora negli anni venti del novecento, un filosofo cattolico come Carl Schmitt scriveva: «C'è un sentimento antiromano. Di esso si nutre quella lotta contro il papismo, il gesuitismo ed il clericalismo che agita alcuni secoli di storia europea, con un gigantesco spiegamento di energie religiose e politiche» (C. Schmitt, *Cattolicesimo romano e forma politica*, trad. it., Giuffrè, Milano, 1986, p. 31).

³⁶ Basta solo far riferimento alla lirica *DU STETS NOCH ANFANG UNS UND END UND MITTE (TU PER NOI SEMPRE ANCORA PRINCIPIO E FINE E MEZZO)* in S. George, *La stella dell'alleanza*, a cura di A.-S. Rossi, Novecento, Palermo, 1987, p. 36 ss.

³⁷ N. Cospito, *I Wandervögel*, Il corallo, Palestrina, 1984.

³⁸ Cfr. *op. cit.*, p. 34.

eponimo di una nuova Germania che doveva sorgere: espressione del *Volk* e della storia tedesca. Come auspicava, estremizzando, il filosofo conservatore Hans F. K. Günther³⁹. Non è casuale che la propaganda nazista sfrutterà la suggestiva immagine mitico-simbolica del *Ritter* sovrapponendovi quella di Adolf Hitler che – in una icona di grande *appeal* nazional-popolare intitolata *der Bannerträger*, ossia il porta-stendardo – sarà ritratto da Hubert Lanzinger come un cavaliere che vestito da una splendente corazza e con il vessillo croceuncinato in mano cavalca con lo sguardo volto al futuro. È qui sin troppo evidente l'intenzione di associare Hitler – in una *allure* nietzscheana e in chiave nazional-popolare – al *Ritter* di Dürer: intenzione che sarà esplicitata, nel 1935, da una lirica dello scrittore-poeta nazista Möller⁴⁰. Ma la sovrapposizione in chiave nazional-patriottica tra il *Ritter* ed una figura di “Salvatore” – questa volta in funzione antibolscevica – continuerà anche dopo la seconda guerra mondiale: come attesta autorevolmente lo storico Mosse⁴¹.

Come si può notare l'influenza dell'icona düreriana è di grande persistenza storica e giungerà sino ai nostri giorni, mantenendo intatta la sua potenza evocativa e la sua forza simbolica. Lo testimonia la letteratura contemporanea, dove la titolazione düreriana (“*Il Cavalier, la Morte e il Diavolo*” o una sua parte) viene presa a pretesto e, talora, utilizzata esplicitamente. Anche se, spesso, solo come richiamo⁴². Molte volte, invece, dichiarato è il riferimento testuale al contenuto dell'incisione. È il caso de *Il Cavaliere la Morte e il Diavolo* di Jean Cau⁴³ o de *Il cavaliere e la morte* di Leonardo Sciascia⁴⁴. Dove il *primo* è la trascrizione – in chiave di rivolta conservatrice contro la moderna (e decadente) società di

³⁹ Cfr. H. F. K. Günther, *Ritter, Tod und Teufel: der heldische Gedanke*, Lehmanns, München, 1924.

⁴⁰ Cfr. E. W. Möller, *Junge deutsche Dichtung* in “Wille und Macht”, anno II, n. 20, 1935, p. 14.

⁴¹ Cfr. G. L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, op. cit., p. 309.

⁴² È il caso, ad esempio, di una silloge di racconti “gialli d'indagine” di Ben Pastor, intitolata *La morte il diavolo e Martin Bora* (Hobby & Work, Bresso, 2008). Il titolo di un racconto – all'interno della raccolta e che dà il nome alla silloge – è, esplicitamente, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. In esso, non si trova alcun riferimento specifico all'incisione, tuttavia il contenuto – per alcuni aspetti – insiste su temi che alludono (solo alludono) alle figure düreriane.

⁴³ Cfr. J. Cau, *Il Cavaliere la Morte e il Diavolo*, trad. it., Ciarrapico, Roma, 1985². Nella figura del cavaliere – tratteggiata dall'autore – si potrebbe scorgere, in contro-luce e in una ottica meno raffinata – quella del “ribelle” di jüngeriana memoria (cfr. E. Jünger, *Trattato del Ribelle*, trad. it., Adelphi, Milano, 1990).

massa – della figura del cavaliere letto come l’archetipo dei valori individualistici ed eroici. Ed *il secondo* rappresenta la cifra complessiva di un mondo in cui il cavaliere non è che la cifra di una vita «che si credeva in sé sicura: per quell’armatura, per quelle armi»⁴⁵. Per non parlare poi del romanzo di Fritz Zorn⁴⁶, in cui il protagonista – che altri non è che l’autore – s’identifica, pur senza nominarlo, con il *Ritter* che deve affrontare la morte impersonata dal mondo borghese, avendo come unico alleato il diavolo: ossia la metafora dell’assenza di un Dio, opprimente, in cui si rispecchia la castrazione della società. Si tratta, ora, di capire il perché si continui a far riferimento all’opera di Dürer e come mai essa riesca a toccare la nostra sensibilità allo stesso modo con cui – seppure in chiave diversa – toccava quella dei suoi contemporanei o quella di Nietzsche. Si tratta di comprendere perché i valori che avevano ispirato il suo autore cinquecentesco non si sono sfumati nel corso del tempo, conservando – come è accaduto per molte importanti opere d’arte – una valenza puramente estetico-storico-culturale. Appaiono, invece, talmente significativi – dal punto di vista simbolico – da riproporsi ancora oggi come un modello di comportamento a cui conformarsi. Per abbozzare una risposta plausibile a questa non facile domanda conviene – ovviamente – dotarsi di adeguati ed opportuni strumenti metodologici che siano integrabili con l’analisi simbolica che si vuole condurre. Ad essi si deve aggiungere la scelta di un punto di osservazione particolare: per non finire nella genericità o in quel generalismo in cui, come nella notte hegeliana, “tutte le vacche sono nere”.

⁴⁴ Cfr. L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano, 2007.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 70. Tutto il testo di Sciascia è intriso di amarezza e di disillusione per un mondo in cui persino il Diavolo è «talmente stanco da lasciar tutto agli uomini che sapevano fare meglio di lui» (*Ivi*).

⁴⁶ Cfr. F. Zorn, *Marte - Il Cavaliere la Morte e il Diavolo*, trad. it., Capelli, Mendrisio, 2006. Solo all’edizione italiana è stato messo come titolo-sottotitolo *Il Cavaliere la Morte e il Diavolo* che è il titolo dell’ultimo capitolo. Tutto il drammatico cammino dell’autore-protagonista è una sofferta battaglia che viene condotta – anche se in modo completamente rovesciato rispetto al Dürer – con una tensione che esprime la drammaticità del conflitto in cui Dio non rappresenta una protezione dal male, ma la somma di tutti i mali: quelli di cui la società borghese, falsa, ipocrita, depressa e mortifera è portatrice.

4. “Il cavaliere la morte e il diavolo” e l’arco storico

L’incisione – che è l’oggetto di questa riflessione – porta una data non casuale o, quanto meno, tale da non passare inosservata. È, infatti, di quattro anni precedente a quel fatidico 31 ottobre 1517 in cui (almeno secondo la tradizione) Martin Lutero – una delle ideali impersonificazioni del *Ritter* erasmiano e düreriano – affiggeva sul portone del Duomo di Wittenberg le 95 tesi che dovevano essere il momento di rottura con la secolare tradizione della Chiesa. E l’inizio della cosiddetta “Riforma protestante”. L’importanza della data è tale da contrassegnare – con il sigillo dell’eccezionalità – il contenuto dell’opera düreriana, facendone un “vero e proprio”segno dei tempi. Segno che – nel suo rimandare all’uomo nuovo che sarebbe nato dalla incipiente Riforma – assume un valore epocale. È l’indice di un momento storico che si può ritenere come una delle emergenze più rilevanti – insieme alla Rivoluzione Francese – di quel periodo temporale che coincide con l’inizio, lo sviluppo, il culmine e la progressiva decadenza dell’età borghese e che configura un vero e proprio arco storico: l’arco storico umanistico-borghese⁴⁷. Tale arco storico – come ogni figura geometrica simile – ha una fase ascendente, una fase culminante ed una discendente o epigonale. La sua fase ascendente si può datare, all’incirca, dallo sviluppo delle città medioevali – dalla crisi del sistema feudale in poi, per intenderci – mentre quella discendente si arresta alla seconda metà del novecento: l’età post-borghese o post-moderna. Il suo culmine data dall’inizio della Riforma sino alla Rivoluzione Industriale.

Va da sé che servirsi dell’arco storico per spiegare gli avvenimenti o le figure socio-culturali, politiche, filosofiche, religiose e pulsionali che lo caratterizzano non implica – minimamente – l’abbracciare una visione archeologica, genealogica o categoriale di tipo rigido o dogmatico. Significa, semmai – collocandosi in una sorta di osservatorio esterno

⁴⁷ Va da sé che l’utilizzo “dell’arco storico” riveste – nel presente lavoro – una funzione metodologico- euristica, utile a comprendere meglio il periodo storico analizzato. Dobbiamo la teorizzazione dell’arco storico alla proficua riflessione di Giulio M. Chiodi (cfr. *Orientamenti di filosofia politica*, Vangelisti, Milano, 1974, *passim*) che lo indaga, nello specifico, in relazione al rapporto tra soggetto politico e società, circoscrivendolo, rigidamente, all’età borghese. Nell’analisi qui condotta, l’arco storico sarà visto, invece – seppur per accenni, ma in senso ampliativo – come una vera e propria chiave di lettura di eventi storici, ideologici, culturali, religiosi e psicologici di una epoca (quella borghese): sia a livello individuale che collettivo.

che si può definire “epigonale”⁴⁸ – cogliere, in maniera critica, libera e distaccata⁴⁹, il nucleo fondamentale degli avvenimenti storici e l’essenza delle figure che, in essi, prendono corpo. Senza utilizzarli come la prova di una propria opzione ideologica: qualunque essa sia. Con altrettanta neutralità ideologica, è opportuno assumere un referente storico da cui prendere le mosse e da utilizzare come “canone” dell’analisi⁵⁰. Nel caso specifico, questo referente – che tra l’altro ben si attaglia all’opera d’arte che si sta analizzando – è il tema “del declino”, della “decadenza” o, se si preferisce, “della morte storica”. Una morte storica – sia chiaro – che coinvolge l’osservatore stesso che di questa fase di declino o di decadenza è l’esito, epigonale appunto: ancorché consapevole, libero ed indipendente nei suoi giudizi. D’altronde, la stessa definizione di “epigonale” implica una strutturale prossimità – se non una contiguità – con il fenomeno della decadenza: che è una morte simbolica. Poco importa – come si è detto – se riferita a periodi storici, a sistemi culturali, a forme religiose o a figure: come quella dell’intellettuale, del cavaliere o dell’uomo *qua talis*. «Quando una città, uno stato, una sede di potere, una classe sociale» scrive Chiodi «incominciano a dare segni di sentire su di sé il peso di un passato più grande del loro presente, in maniera tale che il loro presente è intralciato e gravato dall’ipoteca del passato e li costringe, impediti di continuare da protagonisti la loro avventura, a rifugiarsi nella retorica o nella celebrazione o a ripiegare nel compromesso e proseguono tuttavia nel ripresentarsi come sedi di idee-guida e ad essere accettati come soggetti storici capaci

⁴⁸ Si tratta della posizione virtuale da cui è possibile scrutare – senza cadere in una deriva concettuale vincolante e senza farsi coinvolgere direttamente o indirettamente – un periodo storico declinante o definitivamente terminato. Ciò evita non soltanto rischiose sovrapposizioni tra psicologia individuale e/o collettiva e gli avvenimenti (storici, culturali, sociali, religiosi) che caratterizzano l’arco stesso ma, altresì, impedisce conclusioni arbitrarie e dogmatiche che nascono dall’essere *in partibus* e non *supra partes*. Come quasi sempre si è verificato (e si verifica) quando si analizzano degli eventi (in senso lato), ponendosi all’interno di essi. A ciò si deve necessariamente unire quella “sensibilità stereoscopica” di cui non si può fare a meno in ogni vera analisi e a cui fa riferimento Ernst Jünger quando scrive: «significa acquisire contemporaneamente, nella medesima sfumatura o gradazione e mediante un unico organo di senso, due qualità sensorie» (E. Jünger, *Il piacere stereoscopico* in *Il cuore avventuroso*, trad. it., Longanesi, Milano, 1979, p. 26).

⁴⁹ In questa direzione, di particolare utilità sono gli strumenti metodologici utilizzati dalla Scuola di Francoforte e, in particolare, da Adorno e Horkheimer.

⁵⁰ È indubbio che l’assunzione di un referente piuttosto che un altro condiziona l’osservazione stessa: sarebbe assurdo negarlo. Importante è solo esplicitarlo.

di esercitare il controllo, l'immagine che suggeriscono è appunto quella della figura epigonale»⁵¹.

Tutto questo, però, non è ancora in grado di chiarire l'utilizzo dell'arco storico per comprendere, a fondo, la figura düreriana del *Ritter*. Bisogna riferirsi ad altri due elementi che dell'arco storico sono principi regolativi. *Il primo* è "il principio della conservazione della matrice storica" secondo cui i fondamenti da cui prendono forma e corpo un evento, un fatto, una figura o l'immagine iconica di una epoca storica rimangono inalterati: indipendentemente dalle metamorfosi che subiscono⁵². Più precisamente, l'evolversi delle contingenze storiche non tocca minimamente queste emergenze fondamentali che acquisiscono una valenza archetipica. Ossia rappresentano una struttura essenziale della psiche collettiva⁵³. *Il secondo* è "il principio della riemergenza dei fattori germinali" secondo cui – nella fase discendente o epigonale dell'arco storico – si accentuano e riaffiorano (seppur in maniera problematica, articolata e complessa) quegli elementi germinali (spesso archetipici) da cui aveva avuto inizio l'arco stesso⁵⁴. Insomma, i caratteri costitutivi di questa fase – arricchiti ed integrati con tutto ciò che il trascorrere storico ha comportato – ritornano con tutta la loro forza e pregnanza, seppur modificati, nella fase epigonale.

Ad essi si aggiunge – ed è particolarmente utile per il presente lavoro – un corollario metodologico che Chiodi chiama "residuo storico". Esso postula che «le permanenze di forme organizzative, di attitudini mentali, di atteggiamenti e di comportamenti... sopravvivono all'estinzione del soggetto storico che le ha prodotte»⁵⁵. Tali permanenze (anch'esse archetipiche, nella loro essenza) si potrebbero considerare come una sorta di "filo rosso" – o se si preferisce, di "basso continuo" – che ritmano l'intero dipanarsi

⁵¹ G. M. Chiodi, *Orientamenti di filosofia politica*, op. cit., pp. 20-21.

⁵² Cfr. G. M. Chiodi, *Orientamenti di filosofia politica*, op. cit., p. 21.

⁵³ Ovviamente, sarebbe interessante indagare se tali emergenze sono il prodotto – o meglio sono il coagulo – di situazioni profonde che si originano sul piano storico per spostarsi, poi, in quello inconscio. Oppure, se sono figure dell'inconscio che – a seguito di determinate cause sociali, culturali, politiche e religiose – attivano la loro presenza nella storia. Personalmente, credo che l'ipotesi più plausibile sia la seconda e non la prima.

⁵⁴ Cfr. G. M. Chiodi, *Orientamenti di filosofia politica*, op. cit., p. 21.

⁵⁵ Op. cit., p. 22.

dell'arco rimanendo in profondità, come un rizoma, indipendentemente da ogni avvenimento storico: in senso lato.

Sulla base di quanto affermato possiamo renderci conto dell'importanza del *Ritter* d'üreriano, in cui si possono identificare, con chiarezza, i due principi ed il corollario sopra menzionati. Infatti, il cavaliere è, intrinsecamente, una figura archetipica germinale che è presente al sorgere dell'arco umanistico-borghese come residuo ineliminabile del mondo precedente: quello medioevale-cavalleresco⁵⁶. Lo dimostra il fatto che il borghese e le sue *virtutes* – da cui prende nome e corpo l'arco stesso – si sviluppano, per contrasto, dalla figura del cavaliere. Il borghese non ama il cavaliere ed aborre la sua tipologia comportamentale ma ne è, assolutamente, affascinato. Sino al punto estremo di diventarne una sorta di parodia. Si tratta di una parodia che ne mantiene, depotenziati, alcuni caratteri fondamentali. Così, se l'arco storico umanistico-borghese prende origine dalla contestazione della feudalità – di cui il cavaliere era un "pilastro portante", anche se in maniera libera ed indipendente – in tutto il suo dipanarsi si confronterà con quella figura, opponendosi ad essa, talora imitandola, spesso deridendola, sempre invidiandola come un inimitabile modello di ciò che avrebbe voluto essere. Non è un caso che il termine *snob* – ossia *sine nobilitate* – contraddistingua proprio il borghese nella sua forma, si fa per dire, più raffinata.

Parallelamente, la conservazione di questa che si può considerare come una vera e propria "matrice storica" rimane costante in tutto l'arco storico sino a diventarne – come nel caso dell'incisione d'üreriana – una significativa emergenza. In un momento particolare come quello della crisi della Chiesa Cattolica e della Riforma Luterana, necessita il sorgere di un uomo nuovo che deve avere le caratteristiche – archetipiche – del cavaliere medioevale anche se collocato in un tempo ed in una storia diversa. Questo è il *Ritter* che – come pensano Erasmo e Dürer – dovrà "cavalcare", indomito, la crisi che sta prendendo piede ed inaugurare un nuovo umanesimo cristiano. In realtà, l'icona segnala la necessità storica di quanto **non** avverrà, perché il borghese rimarrà tale. Timoroso di farsi cavaliere

⁵⁶ Chiaramente, questo introduce l'idea di una serie di archi storici che – come quelli di un antico acquedotto (ed il riferimento è simbolicamente appropriato, per via dell'acqua) – ritmano il trascorrere della temporalità

nella vita, opererà per “essere un uomo nuovo” negli affari e aprirà la strada al momento culminante dell’arco storico: ossia al trionfo del capitalismo, del suo pensiero e dei suoi comportamenti etico morali, come insegna Max Weber⁵⁷. Tale trionfo avverrà sempre in spregio – ma con una infinita invidia – nei confronti del cavaliere e di ciò che esso esprimeva. Sino al punto che la “cattiva coscienza” del borghese vorrà distruggere ogni riferimento al mondo religioso, culturale, etico, morale e comportamentale del cavaliere, ma manterrà – ironia della sorte – l’espressione “cavaliere d’industria” per indicare chi incarna, al massimo livello, la sua cultura anticavalleresca: l’industriale.

Questo stesso motivo, riemergerà – con particolare virulenza – nella fase epigonale in cui ritornerà, modificata, la figura del cavaliere. È il caso di quel cavaliere *sui generis* che si può considerare il “ribelle” jüngeriano:⁵⁸. È una figura che possiede tutti i tratti costitutivi del cavaliere originario e che riprende – ovviamente modificati – quelli dell’emergenza tardo-rinascimentale: il coraggio, la solitudine, la determinazione e il disprezzo per il denaro. Il “ribelle” – al pari del cavaliere – disprezza il borghese e la degenerazione massificante che la sua cultura e il suo modo di vivere hanno prodotto. In essa e nella conseguente degenerazione dell’Occidente, scorge il rifiuto di quel respiro di coraggiosa totalità che gli è propria e che è, per lui, l’essenza stessa dell’uomo.

In questo quadro, analizzare gli aspetti simbolici che si stagliano nell’incisione düreriana del *Ritter* coincide con il mostrare i caratteri archetipici dell’uomo che in esso si riconosce. Il che se svela l’arcano dell’uomo occidentale svela, anche, l’arcano della sua decadenza e della perdita della sua identità: celata nelle pieghe dell’arco storico. Conviene passarli, seppur brevemente, in rassegna.

5. I valori simbolici dell’incisione

L’incisione de “*Il Cavaliere, la morte e il diavolo*” si presta – dal punto di vista simbolico – a molte possibilità interpretative. Sono possibilità che si possono ricondurre ad alcuni tratti

occidentale. Con il che si pone la necessità della costruzione di una teoria degli archi storici. Ma non è il caso di affrontare, in questa sede, siffatto problema.

⁵⁷ Il riferimento obbligato è M. Weber, *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo*, trad. it., Sansoni, Firenze, 1965.

⁵⁸ Cfr. E. Jünger, *Trattato del Ribelle*, trad. it., Adelphi, Milano, 1990.

simbolici fondamentali: rispecchiati dalle varie figurazioni che ne occupano la scena. Questi tratti – come i pezzi di un *puzzle* – concorrono a fornire una immagine globale di totalità e di forza. È quella che l'incisione vuole trasmettere (e ha sempre voluto trasmettere) a tutti coloro che l'hanno osservata con la disposizione d'animo di farsi coinvolgere (o travolgere) da essa. Come è accaduto a Nietzsche.

La figura centrale che domina l'incisione è, ovviamente, il **cavaliere** in arcione. Esso mostra – a livello figurativo – una sintesi tra elementi tardo-gotici-naturalistici (quindi di derivazione germanica) ed elementi alto-rinascimentali (di derivazione italiana): pensati secondo i precetti del classicismo e rivisitati, almeno per le proporzioni, secondo un canone pensato da Dürer stesso⁵⁹. Si può, quindi, affermare che l'incisione si presenta a livello formale come una sorta di perfetta *complexio oppositorum*, in cui stili e canoni diversi si fondono in una unica immagine di totalità, al cui centro sta l'uomo: il *Ritter*. Anzi, si potrebbe ritenere – con una certa plausibilità – che essa indica l'epifania dell'uomo "gettato" (heideggerianamente) nel "gorgo" del mondo con la stessa pregnanza simbolico-visionaria con cui l'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci rappresentava l'epifania dell'unione tra microcosmo e macrocosmo.

Ma il *Ritter*, con la sua positura, esalta – nell'estremo tramonto del Medioevo – quei valori etico-estetici intessuti di *pietas*, equilibrio, armonia e di coraggio che erano propri degli ideali della Cavalleria. «La concezione cavalleresca» scrive Huizinga «ha una sua caratteristica singolarità. È un ideale estetico nella sua essenza, composto di variopinta fantasia e di emozione eroica. Però, vuole essere anche un'ideale etico: il pensiero del Medioevo poteva rendere omaggio a un ideale di vita soltanto se lo poneva in relazione con la pietà e la virtù»⁶⁰. Il *Ritter* del Dürer insomma – archetipo dell'Uomo armonico ed equilibrato – desidera solo, come gli antichi cavalieri, «diventare ciò che è» nel confronto con il mondo esterne ed estraneo che si sostanzia nella desolazione, nella morte e nel diavolo: sapendo che il suo cammino è un cammino verso la totalità.

⁵⁹ Cfr. E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, op. cit., p. 199.

⁶⁰ J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, trad. it., Sansoni, Firenze, 1966, p. 88. Sulla Cavalleria e sul suo rapporto con il simbolico, cfr. *Il Sacro e la Cavalleria*, a cura di C. Bonvecchio, Mimesis, Milano, 2005.

Il *Ritter* appare così come una personalità che si è compiuta e realizzata in un lungo cammino, il cui prodromo è il primitivo e selvaggio combattente. Questi, lentamente, ha umanizzato i suoi costumi belluini trasformandosi nel *miles* della schiera ordinata dei cavalieri dei cicli cavallereschi: dove la forza è indirizzata a un ben preciso e finalizzato progetto⁶¹. Si potrebbe sostenere – seguendo Guglielmo di Saint-Thierry⁶² – che nel *Ritter* si realizza la già citata *complexio oppositorum*, facendone un sinonimo di totalità. Per tale motivo, lo si può considerare come un iniziato che – pur appartenendo ad un “altro mondo” – percorre le strade di “questo mondo”, affrontandone rischi e disagi.

Tale ipotesi è rafforzata – come per contrasto – dallo **sfondo**. Sfondo che è fondamentale nell’economia dell’immagine e del suo valore simbolico. «Se si cancellasse lo sfondo» scrive Panofsky «l’incisione di Dürer sembrerebbe una fredda e scolastica imitazione di una statua equestre alla maniera di Pollaiuolo, Verrocchio e Leonardo da Vinci»⁶³. Infatti, lo sfondo è rappresentato, in prima battuta, da una forra brulla e desolata: per molti aspetti speculare a quella fase dell’arco storico di cui l’incisione è una tra le più incisive emergenze. D’altronde, nel momento in cui il Rinascimento sembra toccare il suo vertice culturale e spirituale, l’Europa sembra precipitare in una crisi senza precedenti e che investe l’essenza stessa della sua identità. Nella bufera della Riforma, s’infrange la millenaria certezza dell’unità della fede e la sicurezza di un unico Dio si polverizza nelle molteplici rifrazioni in cui si è dissolta la figura del Cristo.

Ma con essa si polverizza anche l’identità dell’individuo che, d’ora in poi, avrà come modello il Cristo del suo sovrano, del suo paese, della sua cultura: e nulla più. La *Res Publica* cristiana – già gravemente indebolita dalla lotta che aveva contrapposto Papato e Impero – ora si trova orfana e abbandonata a se stessa. E assomiglia sempre più a quella

⁶¹ Un interessante momento di passaggio può essere considerato lo stadio in cui il cavaliere viene armato secondo un rituale esclusivamente militare in cui è assente ogni accenno religioso, mentre viene sottolineato l’aspetto del coraggio, del valore, della lealtà e della forza, espressi dalla probabile formula conclusiva dell’ordinazione «sii veramente cavaliere e valoroso contro tutti i nemici» oppure e più semplicemente «sii valoroso» (cfr. A. Saentz, *La Cavalleria*, trad. it., Il Cerchio, Rimini, 2000, pp. 60–61).

⁶² Cfr. M. Lot-Borodine, *I grandi segreti del Santo Graal nella Queste dello Pseudo-Map* in AA. VV., *Luce del Graal*, trad. it., Mediterranee, Roma, 2001, p. 152 ss.

⁶³ E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, op. cit., p. 201.

"Terra desolata" o "guasta" – per rifarsi al celebre riferimento di Dante⁶⁴ – che rimanda al non meno celebre poema di Eliot⁶⁵ a sua volta ispirato alla leggenda del Santo Graal. "Guasta" è l'Europa e "guasto" è l'uomo europeo, il cui senso di abbandono, di vuoto, di aridità, di solitudine, di nichilismo e di ontologica tristezza sembrano ricordare la desolazione che contraddistingueva la terra in cui avrebbe dovuto aver dimora il Graal⁶⁶. Tale desolazione si presenta come un'ombra nera: la stessa che faceva della contaminazione del regno del Graal l'infezione dell'intero cosmo che del regno era lo specchio⁶⁷.

Venendo meno il centro, elevatissimo è, per l'uomo, la possibilità di precipitare nella moltiplicazione dei centri. Ciascuno dei quali ambisce a presentarsi come l'unico possibile e come l'unico vero. Il che produce un disastroso effetto di frammentazione che inibisce non solo la possibilità di avvicinarsi alla totalità, ma nega progressivamente l'esistenza stessa della totalità. Come è, storicamente, avvenuto. L'effetto è la moltiplicazione di uno stato caotico che – nell'evocare l'ancestrale timore del *caos* primordiale – in realtà lo riproduce. Non è un caso, quindi, che i compagni di viaggio (o, meglio, la cornice) del *Ritter* düreriano siano la morte e il diavolo: entrambi visti come i simbolici (e grotteschi) signori del *caos* e principali fautori della sua diffusione. Anche in questo, Dürer mostra una sua particolare originalità simbolica.

⁶⁴ «In mezzo mar siede un paese guasto» (Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze, 1962¹², canto XIV, v. 94. p. 165).

⁶⁵ Cfr. T. S. Eliot, *La terra desolata*, a cura di A. Tonelli, Feltrinelli, Milano, 1995. L'uso dell'espressione dantesca per tradurre in italiano *West Land* è di Giorgio Caproni (cfr. A. Bandinelli, *Nota del traduttore* in *op. cit.*, p. 5).

⁶⁶ Cfr. W. von Eschenbach, *Parzifal*, libro V, 225, trad. it., TEA, Milano, 1989, vol I, p. 154.

⁶⁷ Quando si usa il termine *cosmo* – la cui geografia semantica è illimitata – è possibile cadere in pericolosi fraintendimenti o in assolute genericità. Basta ricordare – in proposito – lo spettro, amplissimo e diversissimo, delle dottrine cosmologiche di autori come Aristarco, Pitagora, Aristotele, Eraclide Pontico, Tolomeo, per non parlare di san Tommaso, di Nicolò Cusano, di Tycho Brahe, di Giordano Bruno, Copernico etc. (cfr. I. P. Couliano, *Eros e magia nel Rinascimento*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1995, p. 41). Per *cosmo* s'intende, qui, la totalità del creato, concepito come un insieme strettamente interconnesso secondo un ordine armonico. Tale ordine non esclude la presenza del disordine come sua parte integrante e non già indipendente o oppositiva. Il *cosmo*, in questa accezione, potrebbe intendersi, cusanianamente, come una *complexio oppositorum*.

La **Morte**, infatti, non è effigiata secondo i consueti stilemi iconografici: non è il macabro scheletro o il cadavere decomposto caro agli stilemi del Medioevo⁶⁸. È un cadavere barbuto, incoronato, senza labbra e privo di naso che porta la corona – simbolo dell’indubitabile vittoria della morte – unitamente ad un serpente attorcigliato attorno al collo che rimanda alla decomposizione, ma anche alla rinascita⁶⁹. Suo attributo perspicuo è la clessidra, simbolo di quello scorrere del tempo che aveva cantato Virgilio scrivendo: «*fugit interea, fugit irreparabile tempus*»⁷⁰. D'altronde, l’immagine della sabbia che scorre nella clessidra⁷¹ e dell’uomo che invecchia – «*fugit hora*» – ricorda quella medioevale e terribile della dissoluzione che si oggettiva nel sarcofago: il divoratore della fragile carne umana⁷². Sarcofago che – al pari di una “belva pietrosa” ed eterna – attende la sua immancabile preda mortale. «Ciò che voi siete noi fummo e ciò che noi siamo voi sarete»: in questo detto popolare – di probabile origine araba e sovrastante i campi cimiteriali – è contenuta la forza della morte ed il suo più profondo significato.

Ma è nel sentimento e nella tragica percezione “dell’irreparabile trascorrere” della vita che si situa l’esperienza dell’uomo “faustiano”: dell’uomo dell’arco storico. Ed è – nel medesimo tempo – lo stimolo straordinario a vivere e a conseguire risultati che (ma è illusorio) proiettano nel *longum tempus* la brevità dell’esistenza. In questo senso, nella morte-tempo si uniscono due temi tra loro opposti ma complementari. *L’uno*, è quello che si rifà a Kronos-Saturno⁷³, il dio che tutto consuma: «*Quodcumque gignat consumit*»⁷⁴. *L’altro*, cerca di essere un antidoto alla precarietà dell’esistenza nella ricerca di qualcosa di eterno e di stabile a cui abbarbicarsi, pur sapendo, drammaticamente, che: «*veritas est*

⁶⁸ Cfr. A. M. di Nola, *La nera Signora Antropologia della morte*, Newton Compton, Roma, 1995, p. 80 ss. e anche il classico Ph. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, trad. it., BUR, Milano, 1978, p. 41 ss.

⁶⁹ Da sempre, il serpente è simbolo di trasformazione (cfr. *Serpente* in J. C. Cooper, *Dizionario dei Simboli*, trad. it., Franco Muzzio, Padova, 1988², pp. 262-270).

⁷⁰ Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, lib. III, v. 284.

⁷¹ Sulla clessidra, il rimando è a E. Jünger, *Il libro dell’orologio a polvere*, trad. it., Adelphi, Milano, 1994.

⁷² Sarcofago deriva dal greco *sarx*, carne e *fago*, divoro. Cfr. in proposito J. Delumeau, *Il peccato e la paura*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1987. In particolare, conviene focalizzare l’attenzione sul cap. II, significativamente titolato “Dal *contemptus mundi* alla *danza macabra*” (pp. 65-152).

⁷³ Cfr. *op. cit.*, p. 94 ss.

⁷⁴ Fulgenzio, *Mithologiae*, I, 2, p. 18 ediz. Helm.

filia temporis». Così, nel momento culminante dell'arco storico umanistico-borghese, il tempo – sempre più secolarizzato – ha come naturale compagna solo morte e macerie: come indicherà, secoli dopo, un'altra celebre icona. È dell'*Angelus Novus*, dipinta da Klee ed inseparabile compagna di meditazione e di sventure di Walter Benjamin⁷⁵. Tuttavia, il trionfo della morte-tempo non può – e non deve – turbare l'uomo che, come il *Ritter*, determina il suo destino: contro la morte ed il tempo. Ed il suo destino è quello, umanistico, di essere "*faber fortunae suae*": indipendentemente da qualsiasi ostacolo. Compreso quello, apparentemente invalicabile, del male: il diavolo.

Anche il **Diavolo** – al pari della morte – si presenta in una particolare forma simbolica. Essa si differenzia (pur mantenendone alcuni caratteri iconici⁷⁶), dall'immagine di Satana caro agli inquisitori tardo-medioevali e su cui – in forma antropomorfa o animale⁷⁷ – proiettavano i loro deliri sessuofobici e le loro insicurezze sociali e religiose⁷⁸. E neppure coincide con il sofisticato diavolo dei teologi che vi vedevano un puro spirito, ancorché decaduto e corrotto dal peccato⁷⁹. È semmai un misto di elementi animali dove il lupo, il caprone, il maiale si fondono insieme⁸⁰. Quasi a dimostrare che nel demonio si manifesta

⁷⁵ Sul celebre quadro di Paul Klee – *Angelus Novus* – e sullo stretto rapporto che lo legava a Benjamin, cfr. G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, trad. it., Adelphi, Milano, 1981².

⁷⁶ Cfr. J. Baschet, *Satan, prince de l'Enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XII^e-XV^e siècle)* in *L'autunno del diavolo*, a cura di E. Corsini e E. Costa, Bompiani, Milano, 1990, vol. I, pp. 383-396. Fondamentale in questa direzione è: E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte: il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, a cura di E. Castelli Gattinara, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

⁷⁷ Cfr. A. M. di Nola, *Il diavolo*, Newton Compton, Roma, 1999, p. 252 ss.

⁷⁸ Sembra quasi che – a partire dai primi anni del 1400 – la nuova realtà sociale che l'Europa sta vivendo possa mettere in dubbio certezze indiscutibili ed una fede in passato graniticamente incrollabile. Questo disagio si coagulerà, particolarmente, sul demonio, sulle streghe e sulle loro (presunte) azioni libidinose che verranno minuziosamente indagate come la prova dell'azione diabolica. Sorge il sospetto che tale accanimento nel ricercare, ad ogni costo, una reale presenza diabolica altro non sia che l'ansia di provare – in modo empirico ed indiscutibile, attraverso la realtà del demonio incarnato in un corpo (femminile, per lo più) – l'esistenza di un Dio che appare, in virtù della secolarizzazione, distanziarsi sempre più dagli uomini.

⁷⁹ Cfr. E. von Petersdorff, *Demonologia*, trad. it. Mondadori, Milano, 1995, p. 62 ss.

⁸⁰ È il caso di ricordare che nella tradizione simbolica il caprone rimanda a Dioniso e al dio Pan: ossia (almeno per i cristiani) alla impurità, allo sporco, al vizio, al male, alla lascivia e alla lussuria che devono essere – come insegna il biblico capro espiatorio – espunti dalla vita sociale (cfr. *Capro* in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, trad. it., BUR, Milano, 19895, pp. 202-206). Parimenti, il lupo – animale maligno, notturno e infero – rimanda alla violenza selvaggia e allo spargimento di sangue uniti alla furbizia, alla licenziosità e alla distruzione totale: per questo il Cristianesimo l'ha associato al diavolo (cfr. *Lupo* in *op. cit.*, vol. II, pp. 49-51 e anche in J. C. Cooper, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, trad. it., Neri

la natura animale dell'uomo: in tutta la sua incontrollata virulenza istintuale, egoistica e distruttiva. Il demonio è quello che l'uomo non dovrebbe essere, ma che diventa quando si pone come "il signore di questo mondo": causa di guerre (come si vede dalla rozza picca che impugna) e di divisioni sanguinarie. Come si evince dall'unico corno che Satana porta in fronte e che ricorda la mezzaluna islamica.

Si potrebbe affermare che, con questa terrificata raffigurazione demonica, Dürer abbia voluto sottolineare come – accanto alla morte materiale – ci sia sempre una morte spirituale che coincide con la caduta dell'uomo a livello animale: ossia istintuale. Essa – e la cosa acquista un particolare valore di denuncia vista l'imminente rottura della Cristianità – deriva dai vizi, dalla cupidigia, dalla lussuria e dalla violenza degli uomini: sempre in agguato come il diavolo che insidia il *Ritter* erasmiano, alle spalle. A questo demonio si addice, perfettamente, quella che è l'essenza di Satana il cui «intento ultimo...è quello di portare le persone alla morte, morte fisica, ma anche morte civile e spirituale»⁸¹. Come sarebbe avvenuto di lì a poco con il precipitare dell'Europa nell'abisso delle divisioni e delle guerre civili e religiose che avrebbero segnato il suo futuro per secoli.

Il *Ritter* del Dürer è, però, impermeabile a tutto questo: guarda lontano, incurante della solitudine, incurante della morte, del diavolo e del «deserto abitato da spiriti fantastici in cui si trova»⁸². Non a caso, lo accompagna un **cane** – probabilmente un levriero – dalla figura elegante e slanciata che, insieme alla fedeltà, simboleggia «tre virtù non meno necessarie, anche se meno basilari: zelo instancabile, sapere e ragionamento veritiero»⁸³. Sono il naturale ausilio per chi, come il *Ritter*, procede su di una strada difficile ed impervia, per la quale è necessario sapere – all'interno del proprio cuore – ciò che si

Pozza, Vicenza, 1997, pp. 215-219). Mentre il maiale o meglio il porco esprime l'ingordigia e l'egoismo più sfrenato (cfr. *Porco*, in J. Chevalier – A.Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, op. cit., vol. II, pp. 239-240).

⁸¹ C. Mazzucco, *Satana e la morte nel Vangelo di Marco* in *L'autunno del diavolo*, op. cit., vol. I, p. 157.

⁸² E. Panofsky, *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, op. cit., p. 201.

⁸³ *Op. cit.*, p. 200. Il cane – pur appartenendo al mondo infero e sotterraneo – svolge anche il positivo ruolo di eroe ancestrale (come portatore del fuoco), di psicopompo e di protettore degli uomini: ossia di guida dell'anima nell'aldilà e di fedele difensore dell'uomo. Per questo i Domenicani – in quanto strenui difensori della fede – furono chiamati i "cani del signore" (cfr. *Cane* in J. Chevalier – A.Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, op. cit., vol. I, pp. 185-191). Nel Cristianesimo, in particolare, il cane viene considerato l'animale che – in quanto coadiutore di Cristo nel guidare il simbolico "gregge" del "popolo di Dio" – svolge una funzione

vuole: aiutati dalla lucidità della *mens rationalis*. Sono *Virtutes* queste amplificate dall'immagine della **salamandra** che – proprio per il suo poter uscire indenne dal fuoco divoratore – raffigura simbolicamente il «Giusto che non perde mai la pace dell'anima e la fiducia in Dio in mezzo alle tribolazioni»⁸⁴. Sul **teschio** nulla c'è da dire: è un simbolo quasi autoevidente.

Tuttavia, il primo e principale attributo simbolico del cavaliere è, ovviamente, il **cavallo** che fa corpo unico con lui. Anzi, quasi si umanizza al punto che – molto spesso – gli viene dato un nome proprio⁸⁵. Come scrive Maurice Keen: «Il cavallo, il cavaliere e l'asta costituivano così un tutto compatto»⁸⁶. In tal modo, il cavaliere faceva propri anche i valori simbolici di cui il cavallo era portatore: vita, forza, abilità, destrezza, valore e coraggio uniti al desiderio, alla sfrenatezza e alla passione sessuale⁸⁷. Tuttavia – nel caso del maestoso cavallo dell'incisione düreriana – appare più plausibile che il suo autore si sia ispirato alla mitologia nordica (diffusa a livello popolare) in cui il cavallo è associato al sole: considerato l'espressione di virtù spirituali e guerriere, segnate dalla luce⁸⁸. Il cavallo è, dunque, un animale sacro al pari del leggendario cavallo di Odino chiamato *Sleipnir* (quello che scivola velocemente), i cui denti portavano incise le rune e che poteva cavalcare sia nel regno dei vivi che in quello dei morti⁸⁹. Cavalcare un cavallo equivale,

salvifica (cfr. *Cane* in J. C. Cooper, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, op. cit., pp. 70-76 e partic. p. 74).

⁸⁴ *Salamandra* in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, op. cit., vol. II, p. 318. Conviene ricordare che la salamandra – abituata a resistere a qualsiasi fuoco – simboleggia la forza che supera qualsiasi ostacolo e quindi il coraggio che nessun avvenimento può turbare (cfr. *Salamandra* in J. C. Cooper, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, op. cit., p. 292).

⁸⁵ Come non ricordare il cavallo di Carlo Magno (*Tencedor*), di Orlando (*Veillantif*), di Guglielmo d'Orange (*Baucent*) passati al mito e alla storia come quasi indistinguibili dai loro padroni (cfr. M. Pastoureau, *La vita quotidiana ai tempi dei Cavalieri della Tavola Rotonda*, trad. it., Fratelli Fabbri, Milano, 1997, p. 129).

⁸⁶ M. Keen, *La Cavalleria*, trad. it., Guida, Napoli, 1986, p. 59. Sulla Cavalleria come un insieme di combattenti a cavallo, cfr. L. White, *Tecnica e società nel medioevo*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1976.

⁸⁷ Cfr. *Cavallo* in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, op. cit., vol. II, p. 223 ss.

⁸⁸ Ad esempio, il cavallo di *Dagr* (il giorno) si chiama, in antico norreno, *Skinfaxi* (criniera splendente) o anche *Glaor* (luminoso), così come i cavalli degli dei Asi hanno nomi nei quali la ricorrenza dell'attributo aureo ne esalta la splendente solarità: come *Gullfaxi* (criniera d'oro), *Gulltoppor* (ciuffo d'oro) e così via (cfr. G. Chiesa Isnardi, *I miti nordici*, Milano, 1991, p. 559 ss. e anche B. Branston, *Gli Dei del Nord*, trad. it., Mondadori, Milano, 1991, p. 77 ss).

⁸⁹ Cfr. G. Chiesa Isnardi, *I miti nordici*, op. cit., p. 560.

allora, a possedere uno statuto speciale che fa del cavaliere una creatura eccezionale e al limite tra l'umano e il divino.

Lo stesso si può dire per la **spada** che il *Ritter* porta, orgogliosamente, al fianco: strumento terribile, e cruciforme⁹⁰, simbolo di totalità e perennità coniugato alle capacità virili, guerriere e regali dell'uomo⁹¹. La spada, inoltre, appare come un simbolo di trasformazione in quanto ha molte caratteristiche comuni alla pratica trasmutatoria dell'alchimia⁹². Il che la rende identica al fuoco (come la spada dell'angelo posto a guardia dell' Eden⁹³) o alla luce: come la spada a doppio taglio che esce dalla bocca del vecchio maestoso nell'*Apocalisse* giovannea⁹⁴. La spada è, altresì, indice di chiarezza, di saggezza e giustizia oltre che di forza, valore e suprema conoscenza⁹⁵. Come la spada, la **lancia** – che impugna il *Ritter* d'üreriano e che è parte integrante del suo equipaggiamento – esprime la forza della verità di cui il cavaliere dovrebbe essere l'invitto testimone. «La lancia» scrive Raimondo Lullo «sta a significare la verità; infatti la verità è diritta e non può

⁹⁰ Sul simbolismo – importantissimo – della croce, cfr. R. Guénon, *Il simbolismo della croce*, trad. it., Rusconi, Milano, 1973, mentre sul rapporto croce–spada, cfr. G. de Turrís – S. Fusco, *Il simbolismo della spada*, Il Cerchio, Rimini, 1990, p. 32 ss. e anche L. Bessi, *La spada sacra*, L'archivio, Roma, 1998, pp. 40–41.

⁹¹ Tutti i grandi guerrieri che i miti e le saghe hanno cantato possiedono una spada che è una sorta di loro propaggine e a cui – come per il cavallo – viene attribuito un nome: come *Joyeuse*, *Balmung*, *Durlindana*, *Shichisei* (Sette Stelle), *Hautclaire*, *Bantraine*, *Tizona*, *Anduril*, *Ame-no-murakumo-no-tsuru-gi* o la famosa *Excalibur* o *Caliburn* che nella tradizione celtica è chiamata *Caledfwlch* da *Caladholg*, spada che emette luce (cfr. *Excalibur in Atlante del Graal*, a cura di G. Ferrari e M. Zatterin, Il Minotauro, Milano, 1997, p. 77; G. Fino, *La spada giapponese*, Sannô-Kai, Padova, 1998, p. 11 e p. 28 e anche E. Clerici, *La regalità. Miti, simboli e riti*, Arktos, Carmagnola, 1998, p. 54 ss.).

⁹² Come ricorda Jung – rifacendosi al simbolismo alchemico – la spada non diversamente dall'acqua «*permanens sive mercurialis*» (dal Mercurio alchemico, spirito penetrante, mediatore ed icona macrocosmica del Salvatore) «*occidit et vivificat*» (C. G. Jung, *Il simbolo della trasformazione nella messa* in *Opere*, vol. 11, *op. cit.*, pp. 226–227).

⁹³ «Pose dei Cherubini a oriente del giardino di Eden e la fiamma della spada rutilante, per custodire l'accesso all'albero della vita» (*Gen.*, 3, 24).

⁹⁴ «Dalla sua bocca usciva un'acuta spada a due tagli» (*Ap.*, 1, 16).

⁹⁵ A livello simbolico–esoterico, la spada è interpretata come il simbolo della perfetta conoscenza in cui il pomo dell'elsa è la *complexio oppositorum* dell'universo, il paracolpi è la materia, mentre la lama è "l'universo della linearità": anima della materia, espressione della spiritualità e dell'interiorità (cfr. L. Bessi, *La spada sacra*, *op. cit.*, p. 37 ss.).

essere piegata e rifugge da ogni falsità»⁹⁶. Chiaramente, il valore fallico della lancia è tutt'uno con l'immagine dell'*axis mundi*⁹⁷: ossia esprime il collegamento tra cielo e terra. Collegamento che incarna la totalità e la creatività, ma anche la forza del divino: come mostra la determinante presenza della lancia accanto al Graal⁹⁸. Portare la lancia equivale, di conseguenza, a diventare agente attivo della salvezza propria ed altrui: come si evince dall'*Ordo Romanus* che stabilisce, minutamente, le fasi della consacrazione del nuovo cavaliere⁹⁹. Più precisamente, scrive ancora Lullo: «La lancia sta a significare la verità; infatti la verità è diritta e non può essere piegata e rifugge da ogni falsità. L'acciaio della lancia significa la forza della verità sulla menzogna...La verità è il sostegno della speranza»¹⁰⁰.

La **corazza**, infine – insieme all'**elmo** – costituiscono il completamento simbolico della figura del *Ritter* in quanto ne costituiscono la difesa contro ogni pericolo: una difesa esteriore ma che ha il suo contrappunto in quella interiore. È sempre Lullo a ricordare come portare l'elmo significa per il cavaliere non «abbassarsi a vili azioni e inclinare la nobiltà del suo cuore alla malizia, all'inganno e a qualche altro cattivo costume»¹⁰¹. Similmente «La corazza» continua Lullo «sta a significare castello e muraglia contro i vizi e gli errori; perché come il castello e la muraglia sono tutt'interno cintati e chiusi affinché nessuno possa entrare, così la corazza è chiusa ed affibbiata da ogni parte per ricordare al nobile cuore del Cavaliere che esso non può commettere tradimento o macchiarsi

⁹⁶ R. Lullo, *Libro dell'Ordine della Cavalleria*, parte V, 3, a cura di G. Allegra, Arktos, Torino, 1994², pp. 198–199.

⁹⁷ Tralasciando il già citato simbolismo della spada, su quello della lancia, cfr. – in generale – *Lancia* in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, *op. cit.*, pp. 7–8; J. C. Cooper, *Dizionario dei simboli*, *op. cit.*, p. 153; P. Ponsoye, *L'Islam e il Graal*, trad. it., SE, Milano, 1998, p. 66 ss. e anche J. Markale, *Il Graal*, trad. it., Mondadori, Milano, 1999, pp. 253–259. Sui caratteri materiali della lancia, cfr. M. Pastoureau, *La vita quotidiana ai tempi dei Cavalieri della Tavola Rotonda*, *op. cit.*, pp. 125–126.

⁹⁸ Zolla sottolinea – rifacendosi a Konrad Burdach – come i simboli del *Graal* (la coppa, la lancia, la patena, i due candelabri) coincidano con gli strumenti rituali della *proskomidia* bizantina: la benedizione dei doni nella Divina Liturgia Ortodossa (cfr. E. Zolla, *Da Persepoli al Graal in Discesa all'Ade e resurrezione*, Adelphi, Milano, 2002, p. 176).

⁹⁹ Cfr. A. Saentz, *La Cavalleria*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰⁰ R. Lullo, *Libro dell'Ordine della Cavalleria*, parte V, 1, *op. cit.*, pp. 198–201.

¹⁰¹ *Op. cit.*, pp. 200–2001.

d'orgoglio, di slealtà o di altro vizio»¹⁰². Come si vede, la divisa esteriore del *Ritter* rinforza, compiutamente, quella interiore e viceversa, in un inestricabile mescolanza simbolica. Il *terminus ad quem* verso cui – armato di tutto punto e senza timore alcuno – si dirige il *Ritter* è la **fortezza** (o la città) che s'intravede, lontana, sullo sfondo dell'incisione. Come si è già ricordato, potrebbe essere la città di Norimberga. Più verosimilmente – considerata la struttura simbolica dell'opera – potrebbe essere la Gerusalemme Terrestre: la città per eccellenza dove ogni buon cristiano vorrebbe (e dovrebbe) avere dimora: avendo in vista, dopo il *transitus* terrestre, quella Celeste. Ma, altrettanto verosimilmente, potrebbe identificarsi con il divino stesso che, da sempre, è stato considerato come la roccaforte interiore: il luogo in cui dirigersi, la dimora elettiva dove l'anima si può incontrare con il suo Signore. Non a caso, il *Salmo 46* recita: «Dio è per noi rifugio e forza, aiuto sempre pronto nelle angustie»¹⁰³. E il *Salmo 59*: «O mia forza, a Te mi rivolgo, perché Tu sei, o Dio, la mia Rupe, Iddio benigno verso di me»¹⁰⁴. E che questo fosse nello spirito della nascente Riforma lo rivela anche il corale di Lutero – che si richiama al *Salmo 46* – “*Ein feste Burg ist unser Gott*” (“Una sicura rocca è il nostro Dio”)¹⁰⁵ che sarà il tema della celebre cantata (BWV 80) di Johann Sebastian Bach composta per la *Reformation Fest*: per il Giorno della Riforma, una delle più importanti ricorrenze del calendario luterano. Dio, dunque, appare come una sicura rocca: il rifugio interiore dell'anima, concetto questo presente in tutte le tradizioni simboliche¹⁰⁶. È il luogo a cui conduce il lungo ed aspro cammino del *Ritter*: cammino che va nel profondo dell'uomo dove, agostinianamente, dimora la verità.

6. Il cavaliere epigonale

Riportiamo, ora, tutta quanta l'analisi del *Ritter* – sinora proposta – alla contemporaneità. Nel momento epigonale dell'arco storico – la nostra età, per intenderci – non c'è dubbio che l'icona düreriana mantenga inalterata la sua forza simbolica, il suo messaggio interiore

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Sal.* 46, 2.

¹⁰⁴ *Sal.* 59, 18.

¹⁰⁵ Cfr. Martin Lutero, *XXVI Lieder* in *Lieder e poesie*, a cura di E. Bonfatti, Mondadori, Milano, 1992, p. 56 ss.

¹⁰⁶ Cfr. *Fortezza* in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, *op. cit.*, p. 460.

e l'archetipo eroico di cui è portatrice. Il motivo è evidente. Al pari del drammatico momento storico in cui è stata partorita dalla creatività del Dürer, l'uomo del Terzo Millennio si trova inserito in una società che sta vivendo una crisi strutturale di significato. In essa non si riconosce più in e, tanto meno, si identifica in quei valori – tardo borghesi o post-borghesi – che avevano rappresentato il fondamento della sua *Bildung* umanistica: se di *Bildung* si può ancora parlare. È un uomo che non vive più la *complexio oppositorum* o la dotta ignoranza ma solo l'esclusiva fiducia in una ragione che – non più sorretta da alcuna trascendenza – si rivela, progressivamente, come un triste sucedaneo del Sacro: lasciandolo privo di cultura, di sacralità e di speranza.

Sperimenta un mutamento assoluto dei tradizionali schemi formativi in cui quello che prima era una cultura sostanzialmente umanistica si è trasformata in cultura socio-tecnologica. Si tratta di una cultura in cui tutti modelli di conoscenza sono stati pressoché omogeneizzati dallo straordinario sviluppo delle reti telematiche, telefoniche, televisive e satellitari e da *internet*: che tende, progressivamente, a sostituirsi ad ogni contatto intersoggettivo e ad ogni esperienza di pensiero. Questo ha consentito di inglobare – anche se non sempre di metabolizzare adeguatamente – informazioni, dati e notizie, superando ogni ostacolo ed ogni barriera spazio-temporale. Parimenti, si sono intensificati i rapporti umani, i grandi spostamenti di massa e la globalizzazione dell'economia: sia a livello produttivo che finanziario. Tutto ciò ha prodotto l'abnorme ed incontrollata dilatazione dei mercati, l'aumento di un consumismo esasperato, l'incremento di processi produttive ad elevatissimo tenore tecnologico e l'illusione di un progresso senza limiti, garantito dalla scienza e supportato da una generale secolarizzazione. L'esito è stato un enorme e generalizzato scompensamento – a livello individuale e collettivo – cui hanno fatto (e faranno sempre più) seguito incontrollabili e pericolose crisi di identità. Il loro correlato è il nichilistico rifiuto di ogni valore sia laico che etico-religioso unito ad una pericolosa instabilità sociale e a estese conflittualità multietniche. Di fronte ad esse, l'uomo della contemporaneità – sempre più solitario, deluso ed estraniato dalla comunità – si trova travolto dal delirio del caos e del disordine senza sapere cosa fare e come reagire: non diversamente dai contemporanei del *Ritter* düreriano.

Esiste, tuttavia, una alternativa a questo stato di cose. È il “passaggio al bosco”: la scelta cui Ernst Jünger affidava la possibilità di guardare con occhio freddo e distaccato – da osservatore “epigonale” – il mondo fasullo da cui prendere le distanze. Ma prendere le distanze – osservare da lontano una realtà che neghiamo o consideriamo criticamente, pur sapendo di esserne parte – suscita un sano senso di ribellione contro l’esistente. Induce un passionale e razionale moto di ribellione contro l’esistente, in nome della propria dignità e dei propri valori. Coincide con la scelta di diventare un “nuovo cavaliere”: intrepido, indomito e coraggioso come quello dell’icona düreriana. Identificandosi in essa, non si opta solo per una radicale scontro con il negativo che circonda l’uomo contemporaneo ma anche con quell’aspetto d’Ombra¹⁰⁷ che fa del negativo esteriore il proprio dio interiore: e viceversa. In questo modo, il “ribelle” fattosi *Ritter* accetta il conflitto con l’Ombra individuale e collettiva – paragonabile, se non coincidente, con i “tristi compagni di viaggio” dell’icona düreriana – e riscopre, in se stesso, quell’archetipo eroico che è presente, anche se dormiente, in lui¹⁰⁸. Riscopre di essere da sempre quel *Ritter* – il cavaliere eroe che rappresenta il Sé, la totalità, la pienezza che ciascuno deve raggiungere¹⁰⁹ – che Dürer ha proposto all’attenzione di una epoca perché diventasse universale e metastorico. Questa immagine, al termine dell’arco umanistico-borghese, si

¹⁰⁷ L’Ombra – termine ripreso nel suo significato più pregnante dalla psicologia analitica junghiana – si identifica con quella parte inconscia, presente nell’uomo e nella collettività, che venendo rimossa non viene mai alla luce. Per questo, essa agisce nell’uomo facendone un essere fragile, pavido, insicuro, eterodiretto ed incapace di fronteggiare le lusinghe e le delusioni interiori ed esteriori di cui l’Ombra è portatrice e moltiplica. È in virtù della potenza dell’Ombra che l’uomo non riesce ad affrontare il proprio destino e cade preda dei suoi “compagni di viaggio” che diventano i demone che manovrano i fili dell’esistenza sua e dell’intera società (cfr. in merito. C. Bonvecchio – C. Risé, *L’Ombra del potere. Il lato oscuro della società: elogio del politicamente scorretto*, RED, Como, 1998).

¹⁰⁸ Sull’immagine archetipica dell’eroe, cfr. J. Campbell, *L’eroe dai mille volti*, trad. it., Guanda, Parma, 2000. Sintomatico ed indicativo del risveglio dell’eroe dormiente è il mito nordico del mitico eroe danese Holger che “dorme” nei sotterranei del castello danese di Kronburg, pronto a ridestarsi nel momento del bisogno, per aiutare il suo popolo. Allorquando i tedeschi – nella Seconda Guerra Mondiale – entrarono in Danimarca, la statua di Holger scomparve dai sotterranei del castello: l’eroe si era, simbolicamente, ridestato. Va da sé che il “risveglio” è la metafora di una consapevolezza che l’uomo occidentale deve ritrovare: prima che sia troppo tardi.

¹⁰⁹ Il Sé è ciò che unifica, in una superiore sintesi, il maschile e il femminile, il paterno e il materno, il razionale e l’irrazionale, il terreno ed il celeste. È stato considerato come la perfetta immagine della totalità e simbolo del divino presente nell’uomo, sino ad essere identificata nella tradizione occidentale con il Cristo stesso: il Dio-uomo, l’Uomo-dio Sul Sé come archetipo di totalità, cfr. C. G. Jung, *Aion: ricerche sul simbolismo del Sé* in *Opere*, vol. 9, tomo II, trad. it., Boringhieri, Torino, 1991, p. 5 ss.

ripresenta con immutato vigore e si insinua, quasi, nell'animo del "ribelle" che la vuole accettare: del "ribelle" chi in essa vuole identificarsi. Ma con questa accettazione, l'uomo recupera le proprie esatte proporzioni: il proprio "canone aureo". Non a caso, l'incisione düreriana esprime le proporzioni auree che saranno viste come la perfetta espressione di quell'arte – magica ed iniziatica – che unificava il cielo e la terra, secondo quella perfetta sintesi in cui s'incontravano l'antico ed il nuovo: Vitruvio e Leon Battista Alberti.

Questa perfetta sintesi deve essere ancora la divisa dell'uomo contemporaneo: osservatore ed attore, ad un tempo del suo tempo e della storia. Deve essere l'*habitus* e la *virtus* di un *Ritter* che testimonia la forza dell'uomo e del sogno di una aristocrazia dello spirito che il mondo moderno aborre. Ma deve essere anche l'iniziatore di un nuovo arco storico, essendo per questo in grado di guardare davanti a sé senza paura: perché non si cura né della morte né del diavolo. Come il "ribelle" di Jünger e il germanico "*miles christianus*" del Dürer: unici nella loro potenza, unici nella loro fragilità, unici nel loro coraggio. Scriveva Pico della Mirandola, a proposito dell'uomo – e parlando a nome di Dio – parole che risuonano attraverso i secoli con immutata incisività: «*Nec te celestem, neque terrenum, neque mortalem, neque immortalem fecimus, ut, tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora, quae sunt bruta, degenerare; poteris in superiora, quae sunt divina, ex tui animi sententia regenerari*»¹¹⁰.

Chiarissimo è dove si è posto il *Ritter* de "*Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*": tocca a noi fare altrettanto. Questo è l'insegnamento di Albrecht Dürer, questo è il sentimento che suscita lo sguardo che si posa su "*Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*". Questa è la direzione del nostro cammino tra "la morte e il diavolo".

¹¹⁰ «Non ti creammo né celeste né terreno, né mortale né immortale, in modo tale che tu, quasi volontario e onorario scultore e modellatore di te stesso, possa foggarti nella forma che preferirai. Potrai degenerare negli esseri inferiori, ossia negli animali bruti; o potrai, secondo la volontà del tuo animo, essere rigenerato negli esseri superiori, ossia nelle creature divine» (Giovanni Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, a cura di F. Bausi, Fondazione Bembo – Guanda, Parma, 2003, pp. 10-11).



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.