



MITO DI FETONTE APOCALISSE CULTURALE

di **Pasquale Picone**

Premessa

Il presente contributo riflette su di uno specifico percorso definibile come sentiero di “storia delle idee sull’apocalisse culturale”, sullo sfondo del precedente contributo dedicato al mito di Fetonte, affrescato nel palazzo Giustiniani di Bassano Romano¹.

L’obiettivo è di esplorare le implicazioni della categoria demartiniana di “apocalisse culturale”, considerata come una chiave riccamente esplicativa della crisi, al suo apice, che l’Occidente sta attraversando.

Il vertice di osservazione assunto, per inquadrare lo sviluppo storico di simili idee, è quello dell’isomorfismo formulato da C. G. Jung tra psiche individuale e galas-

sie: “L’anima contiene non meno enigmi di quanti ne abbia l’universo con le sue galassie”². Cioè, secondo la mia lettura, un parallelismo - di origine platonica, neo-platonica ed ermetica -, tra anima individuale e anima del mondo. Al di là dell’interesse, largamente noto, che E. De Martino ha riservato alla psicopatologia, sin dagli inizi delle sue ricerche, ritengo di aver rilevato una convergenza delle posizioni dei due studiosi su analoghe diagnosi di proiezione/identificazione - come dinamica bi-direzionale e circolare tra individuo e cosmo -, dalla crisi individuale alla catastrofe cosmico/astronomica.

Così De Martino: “La catastrofe della pro-

pria presenza è avvertita come catastrofe cosmica”³.

“Il crollo della presenza, il ricadere dell’energia del trascendere, il venir meno dell’oltrepassare come compito, è quindi il crollare del mondo: il mondo si avvia verso il finire perché si avvia verso il finire della presenza chiamata ad iniziarlo e a mantenerlo sempre di nuovo: il firmamento crolla perché Atlante più non lo regge”⁴.

Lo storico della scienza e studioso del mito, G. de Santillana, ha richiamato a suo tempo - con il ricorso alle *Metamorfosi* di Ovidio, al *Timeo* di Platone e alla *Me-teorologia* di Aristotele -, l’attenzione sul fatto che Atlante non regge più il firma-

¹ Cfr. P. Picone, *Il mito di Fetonte nei palazzi Giustiniani a Bassano Romano e Farnese a Caprarola*, in “Biblioteca & Società”, 1-4, 2011-2013, pp. 22-30, con apparato iconografico.

² C. G. Jung, *Anima e morte* (1934), in *La scoperta dell’inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, a cura di H. F. Ellenberger, vol. VIII, Torino 1976, p. 444.

³ E. De Martino, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino 1967, p. 149.

⁴ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, Torino 1977

Fig 1 - F. Albani, Il Mito di Fetonte. Bassano Romano, Palazzo Giustiniani, soffitto della Galleria, affresco, 1609-1610.



mento, si piega sulle ginocchia, per le implicazioni catastrofiche condensate nel mito di Fetonte⁵, definito come “grande mito ufficiale della Galassia”.

La questione della Sfinge

Assumiamo il contributo che C. Ginzburg ci ha dato nel 1979, sul paradigma indiziario che accomuna semeiotica medica, storia dell'arte, psicoanalisi e metodo investigativo⁶. Immaginiamo di chiedere a Venere di prestarci la Sfinge dorata, che ci guidi per una sorta di viaggio a ritroso. Prima tappa: dalla galleria, al camerino di Diana del palazzo Giustiniani di Bassano Romano.

Alziamo lo sguardo concentrati su tre indizi. Tematico: la sfinge come soggetto; formale: come si presenta nei suoi dettagli di forma; cromatico: la doratura. Per il contesto storico, dobbiamo tenere presente che, nel contributo sistematico più recente su palazzo Giustiniani di Bassano Romano, Christina Strunck documenta come Domenico Zampieri, detto il Domenichino (1581-1641), ricevette l'incarico di dipingere questo camerino grazie a Francesco Albani, l'autore della galleria. Il Domenichino, “...si rifece a quattro composizioni della famosa Galleria Farnese a Roma, alla cui decorazione aveva collaborato tra il 1604 e il 1605 sotto la direzione di Annibale Carracci. Ciononostante gli affreschi di Bassano non sono semplici copie dei precedenti dipinti romani, anzi l'artista adeguò creativamente le sue opere alla nuova situazione spaziale. L'idea di decorare una sala con la raffigurazione della dea della Luna Diana, dipese forse dal fatto che i temi cosmologici erano ritenuti fin dall'antichità particolarmente adatti per le decorazioni delle ville. Il Sole e la Luna determinano il ritmo della vita in campagna; per questo Apollo e le stagioni dominano l'ala meridionale di Palazzo Giustiniani e anche per questo è dedicata ad ognuno dei due astri una stanza nell'ala settentrionale”⁷. Nel camerino di Diana, il primo indizio che balza all'occhio è quello cromatico: la doratura è presente nelle cornici delle scene

Fig 2 - F. Albani, Venere e le Grazie. Bassano Romano, Palazzo Giustiniani, parete della Galleria, affresco, 1609-1610.



e 2002, pp. 58-59.

⁵ G. de Santillana, H. von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e la struttura del tempo*, Milano 1983, pp. 298-299.

⁶ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario in Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino 1979, ora in C. Ginzburg, *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Torino 2000.

⁷ C. Strunck, *Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano*, in *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano dalla Storia al Restauro*, a cura di A. Burreca,



Fig 3 - F. Albani, Le Sirene Musicanti. Bassano Romano, Palazzo Giustiniani, Galleria, parete corta, affresco, 1609-1610.

ai lati del rettangolo centrale che riproducono *Pan che dona la lana a Diana*, e *Diana ed Endimione*. La Sfinge è presente, quasi mimetizzata nel bianco dello stucco delle cornici, ai quattro angoli del rettangolo centrale. L'indizio tematico è replicato quattro volte. La forma generale è molto simile a quella che accarezza Venere alla *toilette*, con la sua destra. La testa è una figura femminile con seni evidenti; differisce la lunghezza dell'ala, più corta in quella di Venere, e il ricciolo finale dell'ala, verso l'esterno, rispetto alla testa, in quella di Venere; verso l'interno in quelle del camerino di Diana. Le variazioni della lunghezza dell'ala e del suo ricciolo terminale sono chiaramente soluzioni grafico-spaziali, imposte dalla postura del braccio di Venere e dalle linee verticali delle cornici. Su questo si aprirebbe la questione morfologica della Sfinge etrusca di cui qui non abbiamo spazio. Adesso, dal palazzo Giustiniani ci dobbiamo spostare al palazzo Farnese, non quello di Caprarola ma quello di Roma, per gli affreschi dei Carracci. Anche qui una galleria, che è stata definita come dedicata a *Gli amori degli Dei*⁸. Nella magnificenza creata da A. Carracci - la cui vicenda personale di apocalisse culturale potrebbe avere analogie con quella di Aby Warburg in pieno Novecento; vicende, forse accomunate dal “potere delle immagini”⁹ -, prendiamo coscienza dell'attendibilità del giudizio, proprio di Warburg, sul

Fig 4 - Domenico Zampieri detto Domenichino, Camerino di Diana. Bassano Romano, Palazzo Giustiniani, volta, affresco, 1619.



Rinascimento come nuova stagione del paganesimo, in quanto sistema di rappresentazioni e contenuti pre-cristiani¹⁰. Questa pista apre ad una serie di connessioni sulle eterodossie e i riformismi - puntualmente sconfitti - di cui il territorio viterbese è stato protagonista¹¹. Dalla scopercatura del tetto del conclave, all'*Ecclesia Viterbiensis*, all'indizione del Concilio di Trento da parte di papa Paolo III Farnese. Connessioni necessarie per collocare in un quadro più ampio la linea che, dai Carracci, al Domenichino ed Albani, si esprime nelle idee che vengono esemplificate negli affreschi di Bassano Romano.

Roma 2003, pp. 171-172; L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna 1967, pp. 74-75, dove ricostruisce riferimenti dai Pitagori a Varrone a Boezio, sino al Rinascimen-

to, sulla teoria delle stagioni come fasi dell'armonia del mondo. ⁸ G. Briganti, A. Chastel, R. Zapperi, *Gli amori degli Dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*,

Roma 1987. ⁹ L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Vicenza 2005; A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una*

Fig 6 - A. Carracci e aiuti, Sfinxi con Modio incorniciano la storia di Diana e Pan. Roma, Palazzo Farnese, volta, affresco, 1598-1604 circa.



Anche nella Galleria Farnese di Roma l'indizio cromatico della doratura è nelle false cornici, sia lungo la linea del rettangolo centrale, sia ai suoi lati maggiori. Ai due lati minori, del rettangolo centrale, troviamo due raffigurazioni incorniciate in ottagoni: *Pan che offre lana a Diana* e il *Giudizio di Paride*. Ai quattro angoli di ognuno di questi affreschi, ritroviamo il tema delle Sfinxi, di forma diversa rispetto a quelle di Bassano Romano. Anche qui possiamo osservare una soluzione grafico-spaziale. I lati minori dell'ottagono sono stati escogitati dall'artista per ampliare proprio l'angolo che ospita le Sfinxi, di stucco bianco su sfondo oro delle false cornici. Il viso è femminile; non sono evidenti i seni; le ali sono molto corte, senza il ricciolo apicale, ma sulla testa troneggia un vaso di frutta e fiori. Sono Sfinxi canefòre (fanciulle che in Grecia portavano sul capo un cesto di offerte per il culto) o, più precisamente, portatrici del modio¹².

“Femminile ed alata resta in genere la sfinge greca, rappresentata non più completamente accovacciata, ma seduta sulle zampe posteriori ed eretta su quelle anteriori. In questo aspetto è frequente nella ceramica orientalizzante e nella metallurgia arcaica. Attraverso prodotti artigiani di quest'epoca, questo tipo si diffonde anche in Occidente (Etruria e genericamente Italia)¹³”.

Al di là della tipologia e morfologia della Sfinge, rispetto alla prima versione del mio contributo sul mito di Fetonte¹⁴, vorrei qui integrare due punti. Ribadisco l'interpretazione di fondo della Sfinge come simbolo del sapere esoterico. Con la precisazione che tale sapere è quello astronomico, il cui “esoterismo”, come rimozione del sapere astronomico, si può osservare nella storia della cultura occidentale, credo proprio a partire dalla Controriforma e dal processo a Galileo. Non si tratta per nulla, qui, dell’“esoteri-



Fig 5 - A. Carracci e aiuti, Galleria Farnese. Roma, Palazzo Farnese, volta, affresco, 1598-1604 circa.

relazione di viaggio, Milano 1998.
10 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze 1966-1980.
11 *Presenze eterodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento, Atti del convegno internazionale* (Viterbo 1996), a cura di V. De Caprio, C. Ranieri, Roma 2000, con le conclusioni di Cesare Vasoli. Non tutte le relazioni sono pubblicate in questo testo quale, ad es., quella di M. Firpo, tuttavia questo testo è tuttora una pietra miliare per il bilancio di estese eterodosse nella

storia di un territorio che la vulgata ha codificato distortivamente come “Città dei Papi”.
12 “Modio: denominazione convenzionale in uso tra gli archeologi per definire il copricapo caratteristico di alcune divinità ctonie, quali Artemide efesia, *Ecate*, Serapide: è, in sostanza,



Fig 7 - A. Carracci e aiuti, Sfinxi con Modio incorniciano la storia di Paride e Mercurio. Roma, Palazzo Farnese, volta, affresco, 1598-1604 circa.

smo” sussunto nella definizione degli “irrazionalismi” del Novecento. Definizione, che è stata talvolta applicata a storici delle religioni quali M. Eliade, K. Kerényi e allo stesso C. G. Jung. L'esoterismo, a cui la Sfinge di Bassano allude, è quello di cui mostrano di avere conoscenza Francesco Albani, che “era considerato dai suoi biografi un uomo colto e di ampia formazione”, il Domenichino e lo stesso committente Giustiniani, che discutevano di teoria dell'arte¹⁵. È il filone pitagorico-platonico implicato nel mito di Fetonte: “... ne abbiamo una conferma indipendente nella versione platonica di questa ‘crisi’ nel *Timeo* (22 c-e). Il sacerdote egizio che parla con Solone afferma che la leggenda di Fetonte “ha l'aria di una favola; ma la verità è una *deviazione* (παραλλαξίς) dei corpi che ruotano in cielo attorno alla terra, e una distruzione, *che avviene a lunghi intervalli di tempo*, delle cose sulla terra in una grande conflagrazione”. È una affermazione chiara, che concorda inoltre con quanto dicono Nonno e Ovidio, com'è giusto del resto, trattandosi di una tradizione pitagorica: ce lo dice Aristotele¹⁶. Per la frequenza di tali temi nell'arte del Cinquecento, basterebbe associare che il libro che Platone ha sotto al braccio, nella *Scuola di Atene* (1509) è proprio il *Timeo*; che il suo puntare il dito verso l'alto indica la sfera celeste; che tale gesto è apparentemente opposto e simmetrico a quello di Plotino che, indicando verso il basso, indica la sfera celeste di Zoroastro; che gli astronomi, Zoroastro e Tolomeo, sono collocati in primo piano, al fianco dei “realizzatori” dell'opera: Raffaello stesso, che guarda l'osservatore dell'affresco, e il Sodoma.

Un altro punto di precisazione è l'Afrodite Urania con le quattro Grazie. Alla luce di riflessioni successive, la figura riversa sulle gradinate dell'affresco di Venere alla *toilette* potrebbe rappresentare la Venere Pandemia, per via soprattutto della sua

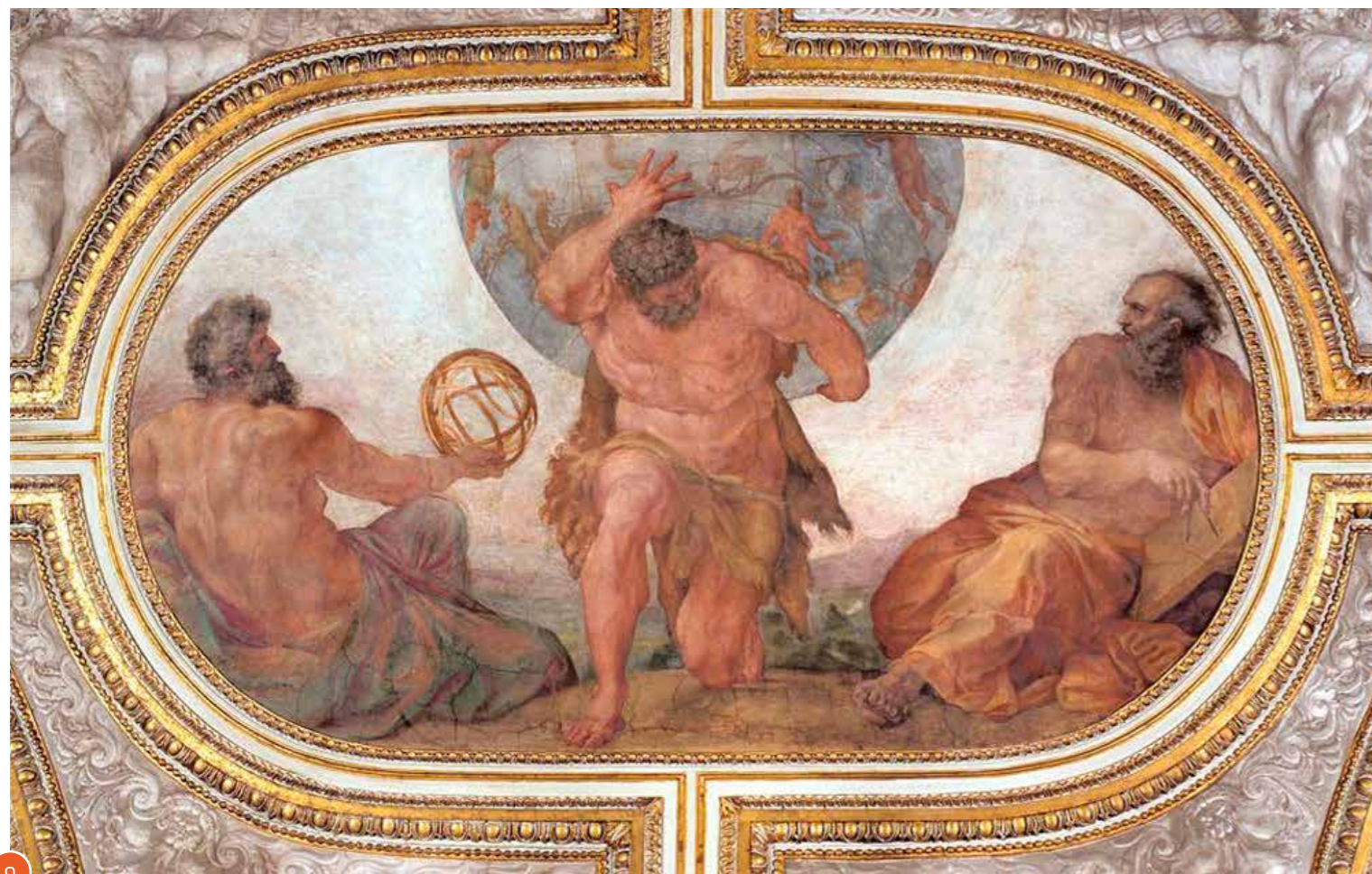


Fig 8 - A. Carracci, Ercole al bivio. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, olio su tela, 1595-1596 (anticamente a Roma, Palazzo Farnese, camerino di Odoardo Farnese, volta).

un vaso o canestro, più o meno svasato verso l'alto, simboleggiante la fertilità e l'abbondanza che spesso sono attribuite alla potenza delle divinità ctonie”, (<http://www.treccani.it/vocabolario/modio>). Il modio come simbolo. - Il modio fu adoperato come simbolo religioso solo per

Serapide; o almeno solo per questo dio abbiamo esplicite testimonianze in proposito e la spiegazione del significato dell'attributo. Serapide, come divinità sotterranea, era al tempo stesso il re dell'oltretomba e colui che dona la fertilità alle messi: il modio alludeva evidentemente a

quest'ultima facoltà. La statua di Serapide, opera di Briasside, che la scolpì per Sinope, donde il re Tolomeo Sotere nel 285 a. C. la fece trasportare ad Alessandria d'Egitto, aveva sul modio raffigurati in rilievo tre alberi di ulivo; in alto ne emergevano (così almeno sembra) tre spighe,



9

espressiva partecipazione alla catastrofe di Fetonte, della coroncina di fiori che ha in mano e del cesto riverso che spande le rose bianche e rosse. Una sorta di riflesso tematico c'è nell'affresco dell'altro lato minore della galleria, quello delle Sirene musicanti. Queste sono legate all'armonia delle sfere planetarie¹⁷, infranta dal disastro di Fetonte. Ma in quanto collocate su di un piano mitico-religioso più vicino alle vicende terrene, come la Venere Pandemia, sono anche loro espressivamente partecipi del dramma. La Venere Urania e due delle Grazie restano imperturbabili, rispetto alla scena apocalittica. La terza solleva la cortina ed esprime stupore perché si affaccia sulla scena? Qui Albani è abilissimo ad affidare ad imprecisabili allusioni la dinamica dei comportamenti dei personaggi. Il cammino della Sfinge ci porta ancora oltre. Al camerino del cardinale Odoardo,

dove ci imbattiamo, in un *Ercole con la Sfinge*, di probabile derivazione da Annio da Viterbo¹⁸, e addirittura in un *Ercole 'stellifero'*, in figura di Atlante¹⁹, dove ritornano contenuti astronomici. L'approfondimento solo di queste immagini richiede uno spazio a sé stante, che qui non abbiamo. Basti aver documentato la complessità storico-artistica ed iconologica dei temi su Fetonte e lo sfondo astronomico di contenuti sapienziali sintetizzati dalla Sfinge.

Apocalisse culturale individuale e collettiva

C. G. Jung ha distribuito spesso nei suoi saggi riferimenti e allusioni all'Aion, al passaggio dall'era dei Pesci in quella dell'Aquario, alla civiltà in transizione. "La nostra era, l'Età dei Pesci, ebbe inizio da una Grande Congiunzione avvenuta nei Pesci nell'anno 6 a. C."²⁰. Il tomo II, dei due volumi di Jung su *Civiltà in tran-*

Fig 9 - A. Carracci, Ercole stellifero tra Tolomeo e Euripide. Roma, Palazzo Farnese, camerino di Odoardo Farnese, volta, affresco, 1595-1597.

probabilmente in oro pallido. Altre divinità munite del modio non sembra che ve ne siano state; però il calato (v.), ossia il canestro dal quale escono talora delle spighe, è spesso attribuito di Demetra, altra divinità delle messi e dell'oltretomba. In ambedue i casi però, e così pure nella

corona turrata che cinge la testa delle personificazioni di città e di regioni, divinità terrestri anch'esse, sembra certo che si tratti soltanto di modificazioni piuttosto tarde - di un'epoca che tendeva a dare agli attributi delle figure divine un significato chiaro ed evidente - del primitivo

polos, il copricapo cilindrico di cui erano originariamente adorne quasi tutte indistintamente le divinità, soprattutto quelle femminili, cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/modio_%28Enciclopedia-Italiana%29/
13 S. Donadoni, *Sfinge*, in *Treccani.it, Enciclo-*



10

Fig 10 - Raffaello Sanzio, Scuola di Atene (Causarum Cognition). Città del Vaticano, Palazzi Apostolici Vaticani, Stanza della Segnatura, affresco, 1508-1511.

sizione, porta come secondo titolo *Dopo la catastrofe*. In questo volume, con il saggio su *Un mito moderno: le cose che si vedono in cielo*²¹, Jung propende ad interpretare sostanzialmente l'immaginazione ufologica come proiezione soggettiva della "crisi della presenza" demartiniana. Anche se ciò avviene in un quadro di complessità di idee platonico-ermetiche, con sfumature zoroastriane, riconducibile a quella sorta di isomorfismo tra anima e galassie che ho citato in esordio. Il problema dell'Aion, il grande anno platonico, è un dato oggettivo della conoscenza astronomica. Si riferisce ad un ciclo planetario di 26.000 anni circa ed è legato al fenomeno delle precessione degli equinozi. "Qui si tratta dell'*altro* vortice, quello cosmico, la Precessione degli Equinozi, che allora conoscevano già, quella che in ventiseimila anni porta l'Ordine del Tempo. È ad essa che si riferisce la figura originaria

di Prometeo, Pramantha in India, e i fuochi, non della notte di S. Giovanni, ma del passaggio del sole equinoziale da un segno zodiacale al successivo, ogni duemilaquattrocent'anni all'incirca: la fine di un "mondo" o di un'era, l'inizio di un'altra"²². La vicenda personale, scientifica e culturale di C. G. Jung, alla luce del recente *Libro Rosso* e letta attraverso la lente dell'apocalisse culturale, con la mediazione di G. De Santillana, disegna alcune linee di elaborazione di storia della categoria demartiniana. Innanzitutto, il superamento della collocazione di Jung, da parte di De Martino, nell'alveo dell'irrazionalismo del Novecento²³. La fisica quantistica di cui W. Pauli, premio Nobel per la fisica nel 1945, fu autorevole rappresentante, ma fu anche collaboratore di Jung, ha notoriamente rotto diversi caposaldi della razionalità classica, fondata sulla logica aristotelica.

pedia dell'Arte Antica, 1966.
14 P. Picone, *Il mito di Fetonte...*, cit., pp. 22-30.
15 Cfr. C. Strunck, *Identità vere e finte...*, cit., p. 177.
16 G. De Santillana, H. von Dechend, *Il mulino di Amleto...*, cit., p. 299; il riferimento è ad Aristote-

le, *Meteorologia*, I, 8, 345 a, di cui viene riportato il passo sulle idee pitagoriche dei contenuti astronomici del mito di Fetonte.
17 Cfr. L. Spitzer, *L'armonia del mondo...*, cit., pp. 16, 69 e 97; S. Enslin, *Le sirene omeriche e le sirene musicanti di età classica*, in *Ulisse, il mito*

e la memoria, catalogo della mostra, a cura di B. Andrae, C. P. Presicce, Roma 1996, pp. 98-99.
18 G. Cipriani, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze 1980, pp. 34-35, che cita Annio da Viterbo sull'Ercole egizio.
19 S. Colonna, *La galleria dei Carracci in pa-*



11

Diversi caposaldi epistemologici di simile rottura sono confluiti nel paradigma che si può considerare come trasversale alle scienze umane, alle scienze della natura e persino alle scienze esatte. Il versante più storico-culturale della “crisi della ragione”, ricevette un certo compendio con il testo collettivo del 1979²⁴, dove spicca il già citato contributo di C. Ginzburg sul paradigma indiziario. Inoltre, la tendenza costante di De Martino ad indicare la funzione dell’impegno, dello storico delle religioni e dell’etnologo, assume una connotazione di studioso della psicopatologia individuale e collettiva, tale da definirsi anche come “clinico della cultura”²⁵. Definizione identica a quella di “terapeuta della cultura”, che Jung assume nei confronti della storia della cultura e ribadita, anche di recente, dal più rappresentativo dei post-jungiani, J. Hillmann che, prima della morte, si confronta con il curatore del *Libro Rosso*,

S. Shamdasani, sulla necessità del metabolismo culturale rappresentato dalla storia, dove spesso il “lamento dei morti” resta inascoltato, rimosso²⁶. Infine, trovo di grande interesse la vicinanza, molto stretta, tra la categoria di “funzione trascendente” che Jung attribuisce alla psiche umana, rispetto alle sue risorse di sintesi e superamento della dicotomia coscienza/inconscio²⁷, e quella di De Martino di “energia di trascendimento”, intesa come “volontà di storia” e “presentificazione”²⁸. Ciò che per De Martino è situato nella sfera della socialità e delle relazioni inter-personali, per Jung, che assume la precedente condizione come necessaria verifica esterna, si situa innanzitutto nell’ordine intra-psichico individuale. Basti riferirsi a ciò che in Jung, sul piano della etiologia della psicosi, è riconducibile, sia per lo psicotico sia per l’uomo creativo, alla stessa genesi di “irruzione” o investimento della psiche

lazzo Farnese a Roma, Roma 2007, pp. 34-36, che riconduce all’umanista Fulvio Orsini il programma iconografico del camerino di Odoardo.
20 G. de Santillana, H. von Dechend, *Il mulino di Amleto...*, cit., p. 315, poco prima gli A., rifacendosi a Keplero, riportano il calcolo di 2.383 anni la durata

di un’era, per la transizione in un’altra.
21 C. G. Jung, *Un mito moderno: le cose che si vedono in cielo*, (1958), in *Civiltà in transizione. Dopo la catastrofe. Opere*, vol. X, t. II., Torino 1986.
22 G. de Santillana, *Fato antico e fato moderno*, Milano 1985, p. 167.

23 Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo...*, cit., pp. 258; 392; 455.
24 *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Torino 1979.
25 E. De Martino, *La fine del mondo...*, cit., p. 471.

di contenuti archetipici. Il secondo, a differenza del primo, seppur talvolta con fatica ed elaborazione, riesce a mediare alla fruizione sociale e collettiva tali contenuti di “idee primordiali”²⁹. In senso più ampio e generale, ritengo che la categoria di “civiltà in transizione”, a cui Jung dedicò ben due volumi delle sue opere, sia identica a quella demartiniana di “apocalisse culturale”. Molto resta da fare lungo le linee appena tracciate. Il presente contributo è solo una semplice, prima stesura di appunti per possibili lineamenti di una storia delle idee sulle apocalisse culturali e sulla conseguente condizione umana come “crollo della presenza”. Condizione a cui il contributo di De Martino sollecita l’impegno in maniera così accorata e drammaticamente attuale.



12

Fig 11 - Antonio Vanosino da Varese e Raffaellino Motta da Reggio, Planetarium. Caprarola, Palazzo Farnese, sala del Mappamondo, volta, affresco 1574.

Fig 12 - Atlante Farnese. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, statua in marmo, II sec. d. C.

26 J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo il Libro Rosso di Jung*, Torino 2014.
27 C. G. Jung, *La funzione trascendente*, in *La dinamica dell’inconscio. Opere*, vol. VIII, Torino 1976.
28 Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo...*, cit., p. 458, dove la categoria è applicata al riduzionismo

marxiano sull’economia.
29 A me sembra che E. De Martino formuli le stesse posizioni, ad es. in *Fine del mondo...*, cit., pp. 473-476; soprattutto alle pp. 475-476 su Hiroshima, le riflessioni etiche di De Martino - di sostanziale critica al cristianesimo sulla derespon-

sabilizzazione individuale, rispetto alla consapevolezza della potenzialità del male, derivante dalla credenza nel Cristo Salvatore-, mi appaiono molto vicine alle conclusioni a cui Jung è giunto in *Risposta a Giobbe*, 1952, in “Opere”, vol. 11, *Psicologia e religione*, Torino 1992.