

la rivista di **en**gramma
2013

103-106

La Rivista di Engramma
103-106

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 103-106
anno 2013

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **103-106** anno **2013**

103 gennaio/febbraio 2013

104 marzo 2013

105 aprile 2013

106 maggio 2013

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-51-5
ISBN digitale 978-88-98260-52-2

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 6 | *103 gennaio/febbraio 2013*
- 66 | *104 marzo 2013*
- 156 | *105 aprile 2013*
- 308 | *106 maggio 2013*

103

gennaio/febbraio

2013

ENGRAMMA • 103 • GENNAIO/FEBBRAIO 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

ARCHEOLOGIA E PROGETTO

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino, Olivia Sara Carli

Associazione Engramma - Centro studi classicA Iuav

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w.
forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

5	Editoriale Giacomo Calandra di Roccolino, Olivia Sara Carli
7	Giorgio Grassi e l'Antico Silvia Malcovati
26	Interpretare la rovina. Il restauro del teatro romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura Flavia Zelli
41	Designare Itálica Mauro Marzo
47	Bombe sulle rovine Maria Bergamo

Archeologia e progetto

Editoriale di Engramma n. 103

Giacomo Calandra di Roccolino, Olivia Sara Carli

Questo numero di Engramma presenta alcuni contributi che vanno ad arricchire il filone di ricerca, avviato da alcuni anni all'interno del Centro studi classicA Iuav, sul rapporto tra archeologia greco-romana e architettura contemporanea (si vedano, da ultimo, i materiali pubblicati in Engramma 96). In questo numero mettiamo a fuoco alcuni aspetti specifici di questa relazione complessa, nel tentativo di generare, attraverso la lettura di progetti più o meno noti e di alcune esperienze didattiche svolte di recente, una riflessione critica su alcuni possibili approcci progettuali all'antico.

I primi due saggi raccontano esperienze per molti aspetti diverse, ma che presentano affinità dal punto di vista tematico in quanto si incentrano su due progetti di recupero e ri-funzionalizzazione di un particolare tipo architettonico – il teatro – la cui funzione si conserva immutata nonostante lo scorrere del tempo e il suo mutarsi in rovina. Il primo saggio si occupa del notissimo progetto di Giorgio Grassi per il teatro romano di Sagunto, le cui vicende progettuali sono dettagliatamente ripercorse da Silvia Malcovati: nel contributo l'autrice descrive il maturare, attraverso l'esperienza didattica e di ricerca del maestro milanese, di un approccio progettuale che, benché oggetto di animate critiche, ha fatto scuola e ha avuto il merito di dare avvio a un dibattito durato moltissimi anni. Il più recente progetto per il teatro di Clunia, presentato da Flavia Zelli, permette invece di verificare quali siano stati, dal punto di vista operativo, i risultati del dibattito scatenato dal progetto di Giorgio Grassi, e quale sia l'approccio contemporaneo di fronte a casi simili.

Mauro Marzo analizza gli esiti didattici del Workshop internazionale nato dalla collaborazione tra l'Università Iuav di Venezia e la Facoltà di Architettura del Politecnico di Siviglia, incentrati sul progetto degli spazi archeologici della colonia romana di Italica, in Spagna.

In tutti e tre questi casi di studio si è dimostrata di fondamentale importanza la relazione che l'architettura antica è in grado di instaurare a livello urbano e territoriale con il contesto contemporaneo, grazie anche all'intermediazione del progetto architettonico che la rende nuovamente leggibile.

A chiusura del numero il compendio bibliografico pubblicato da Maria Bergamo dà conto di una ricerca recentemente avviata in un campo di studi ancora per

molti aspetti pionieristico: le distruzioni belliche e i restauri di monumenti storici dopo la Seconda guerra mondiale (sul tema, si vedano i saggi e i testi pubblicati in Engramma n. 61, gennaio 2008); in particolare lo studio, di cui la studiosa presenta qui i primissimi risultati, riguarda le distruzioni che durante il secondo conflitto mondiale colpirono alcuni tra i maggiori siti archeologici italiani.

Pubblichiamo infine una nuova pagina tematica che raccoglie i contributi pubblicati in Engramma sul tema: Architettura e Guerra. Distruzioni, ricostruzioni e politiche della memoria (XIX-XXI secolo).

Architettura e Archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi

Silvia Malcovati

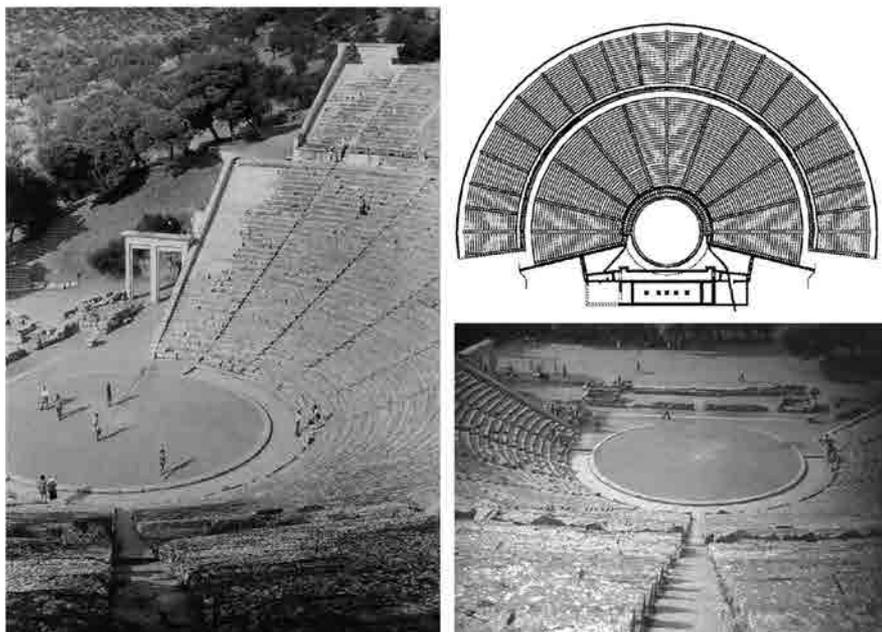
1. La nozione di “rovina” e una idea di architettura

Il rapporto tra architettura e archeologia appare come tema centrale nel lavoro di Giorgio Grassi fin dagli anni della sua formazione e delle sue prime esperienze didattiche. Dal 1961 al 1963, infatti, lavora al Politecnico di Milano (insieme a Francesco Tentori e Vittorio Gregotti) come assistente al corso di *Caratteri Stilistici degli edifici* tenuto da Ernesto Nathan Rogers – lo aveva ereditato, insieme agli assistenti Liliana Grassi e Carlo Perogalli, da Ambrogio Annoni¹ – che si occupava in senso ampio di architettura e città della storia.

È certamente all’insegnamento di Rogers che si può riferire l’idea di “un oggetto architettonico” come di un “organismo vivo” (Rogers [1958] 1997, 31), che si trasforma nel tempo, come anche l’atteggiamento “tecnico” che l’architetto deve assumere di fronte alle rovine: “Se l’edificio è inutilizzato ma rimane, almeno parzialmente valida, l’intrinseca economia dei suoi rapporti strutturali, la commozione che proviamo è di natura architettonica; ma se anche l’economia intrinseca non è più rappresentata e ci troviamo di fronte ai ruderi, la commozione è di tutt’altra natura (plastica, letteraria, sentimentale)” (Rogers [1958] 1997, 180).

Successivamente, nel 1965, al suo primo incarico didattico come assistente di Aldo Rossi al corso di *Caratteri Distributivi degli edifici*, Grassi dedica il suo contributo all’architettura del teatro greco, a partire dal “rapporto che unisce edificio e città, come istituzione ma anche come forma riconoscibile di questa”, e dalla nozione di “tipo” come fondamento della riflessione sull’architettura. A questo proposito fa riferimento agli studi di Carlo Anti e in particolare al libro *Teatri greci arcaici* (Anti 1947), di cui evidenzia l’approccio basato sull’analisi formale dell’architettura, incrociandoli significativamente con quelli di Károly Kerényi sugli archetipi della mitologia ellenistica (Kerényi [1940] 1940) e di Walter Friedrich Otto su religione e mitologia (Otto [1929] 1968). Una bella comunicazione di quell’anno dal titolo *L’architettura del teatro e la città greca* è stata inserita nel 2000 nella raccolta degli Scritti scelti (Grassi 2000, 15-25).

¹ Ambrogio Annoni (Milano, 1882 - 1954), architetto, teorico del restauro, funzionario nelle Soprintendenze ai monumenti dal 1910 al 1926, assistente e poi docente per oltre quarant’anni al Politecnico di Milano (dal 1910), è stato una figura importante di riferimento nel dibattito sui monumenti di quegli anni. Anche Grassi farà riferimento ai suoi scritti.

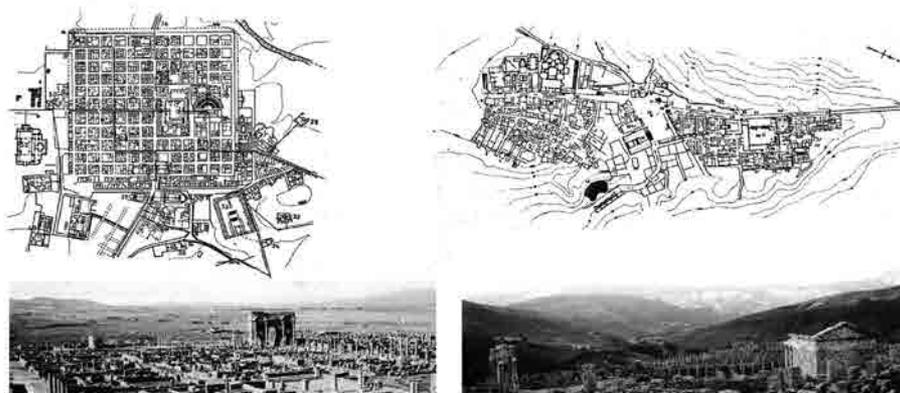


Teatro greco di Epidauro (Foto Giorgio Grassi 1972).

Di questo interesse per l'architettura antica testimoniano anche numerosi viaggi, compiuti negli stessi anni e in quelli successivi: *Paestum* nel 1961, le città romane d'Algeria (Timgad e Djemila) nel 1969 – che diventeranno il punto di partenza di uno dei testi teorici più importanti di Grassi, *Questioni di Progettazione* del 1983 (Grassi 2000, 226–233) – Creta e la Grecia nel 1972 (Antalia, Efesto, Micene, Epidauro, Olimpia e Delfi), ancora Grecia e Turchia nel 1977 e poi in anni più recenti, 2001, Libia e Siria.

Proprio Rogers definiva i viaggi “materiale da costruzione” (Rogers [1958] 1997, 8), e Grassi sembra aver assunto questo insegnamento alla lettera: a partire dalle mete classiche dell'archeologia, che appartengono al percorso tradizionale di formazione, è andato man mano costruendo un “itinerario” ideale che corrisponde alla sua stessa esperienza di architetto: dall'antichità greca a quella romana, con al centro sempre il teatro come sintesi di architettura e civiltà: da Arles a Orange passando attraverso Sabratha fino a Bosra, e naturalmente Roma, in particolare il Colosseo e il teatro di Marcello. Proprio il teatro romano di Arles rappresenterà materialmente, e soprattutto simbolicamente, il punto di inizio dei progetti spagnoli di Grassi tra archeologia e architettura.

Parallelamente alla conoscenza dell'antico, Grassi sviluppa, infatti, una decisa predilezione per alcuni momenti della storia dell'architettura e per alcuni edifici particolari, che diventano i fondamenti ma anche gli obiettivi del suo lavoro.



Tingad e Djemila. Immagini pubblicate in G. Grassi, *Befeiite, nicht gesuchte Form. Zum Problem architektonischen Entwerfens*, "Daidalos", 7, numero monografico dal titolo *Über Ordnung und Anordnung* (marzo 1983), ed. it., *Questioni di progettazione*.

Rispetto al tema architettura-archeologia si delinea da subito un rapporto privilegiato con l'architettura romana piuttosto che con quella greca. Un rapporto privilegiato che, prima ancora che un fatto occasionale, è una vera e propria scelta metodologica. Una scelta decisa, condivisa con autorevoli predecessori, nientemeno che con Leon Battista Alberti e Adolf Loos.

È stato Alberti – scrive Grassi – il primo ad affermare che l'architettura romana, per noi architetti eredi di quell'architettura, non era tanto un problema di ordini o apparati decorativi, ma era invece un problema che rovesciava letteralmente la questione perché riguardava la costruzione di un sistema generale e complesso in cui erano impegnate tutte le forze di una cultura e di una civiltà in espansione, com'era allora quella romana, un sistema generale che comprendeva un'architettura che potesse contare su poche, ben definite tipologie edilizie, facilmente descrivibili e riconoscibili per via delle loro forme caratteristiche e per la loro costruzione sempre uguale, [...] un'architettura che utilizzasse sistemi costruttivi semplici, sicuri e facili da apprendere e mettere in opera, di materiali da costruzione reperibili ovunque, come il mattone o il conglomerato cementizio, e del maggior numero di elementi architettonici uguali e ripetibili, adatti a essere riprodotti in condizioni anche molto diverse (Grassi 2008, 36).

Lo stesso elemento rivoluzionario e assolutamente unico dell'architettura romana, che aveva colto anche Adolf Loos, quando diceva:

Non è un caso che i Romani non fossero in grado d'inventare un nuovo ordine di colonne, un nuovo ornamento. Per far questo erano già troppo progrediti. Essi hanno derivato tutto questo dai Greci e lo hanno adattato ai loro scopi. [...]

I Greci sprecarono la loro forza inventiva negli ordini delle colonne, i Romani applicarono la loro nel progettare edifici. E chi può risolvere grandi problemi di progettazione non pensa a nuove modanature. Da quando l'umanità ha compreso la grandezza dell'antichità classica, un solo pensiero unisce fra loro i grandi architetti. Essi pensano: così come io costruisco avrebbero costruito anche gli antichi romani².

GIORGIO GRASSI LEON BATTISTA ALBERTI E L'ARCHITETTURA ROMANA



Colonna di architettura
FrancoAngeli



Roma, Colosseo, particolari della struttura interna.
Rimini, Tempio Malatestiano, smembrato dai fronzoli italiani.

G. Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Milano 2007 (Roma, Colosseo - Rimini, Tempio Malatestiano, 25).

Si può con sicurezza affermare che Giorgio Grassi abbia sperimentato nel suo lavoro un rapporto con l'architettura romana, nel senso di un confronto diretto tra il suo compito di architetto e l'esperienza dell'architettura romana: "l'architettura romana – dice egli stesso – è da tempo l'unico termine di paragone per quello che faccio, ma anche per quello che potrebbe e che dovrebbe essere di nuovo l'architettura secondo me" (Grassi 2008, 36).

² Grassi 2008, 37, la citazione di Loos è tratta da: A. Loos, "Architettura" (1910), in *Parole nel vuoto*, Milano 1972, 255-256. Il tema era stato ampiamente trattato nel saggio "Alberti e l'architettura romana", in G. Grassi, L. Patetta (a cura di), *Leon Battista Alberti architetto*, Firenze 2005, poi ripreso e ampliato nel libro G. Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Milano 2007.

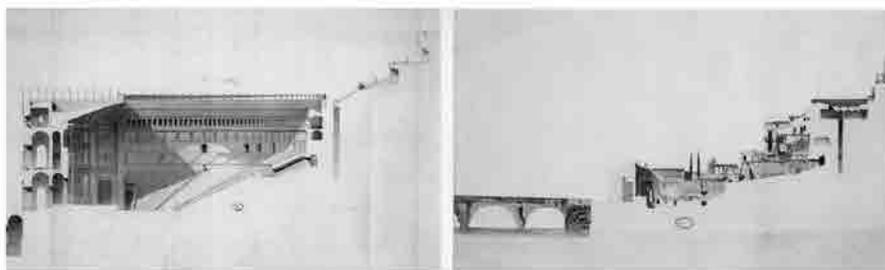


G. A. Dosio, Veduta del Colosseo (sin.); Veduta del Teatro di Marcello (des.), 1560-1565.

C'è un ultimo aspetto, in questo avvicinamento al tema, che mi interessa sottolineare ed è il punto di vista, anzi i punti di vista, da cui Grassi guarda all'architettura romana. In particolare secondo me sono tre, che definirei l'occhio rinascimentale, l'occhio illuminista e l'occhio contemporaneo.

Scorrendo gli scritti, le immagini dell'architettura romana che Grassi utilizza per illustrare il suo pensiero sono i disegni degli architetti del Rinascimento (da Giovanni Antonio Dosio ai trattatisti, da Giuliano e Antonio da Sangallo fino a Piranesi), che mostrano una Roma semisepolta, in rovina, tuttavia indagata come un manufatto, come un'architettura da cui trarre insegnamento, dal punto di vista compositivo, tipologico, volumetrico e, non ultimo, costruttivo. L'occhio rinascimentale osserva, senza nostalgia per il passato e senza rimpianto per la perduta unità, per imparare e per fare.

C'è poi l'occhio illuminista che è l'occhio progressivo, quello delle 'restituzioni', cioè dei monumenti come oggetto di studio finalizzato alla comprensione e al progetto, laddove le rovine, l'impianto tipologico e le fonti ne forniscano una descrizione verosimile (gli *envoyes* dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia intorno alla metà dell'Ottocento), ma anche l'occhio ingegneresco dell'*Encyclopédie*, che indaga le tecniche costruttive nei minimi dettagli (Rondelet o Choisy).



E. J. B. Guillaume, Teatro romano di Verona, 1860.



J. B. Rondelet, *Tipi di murature romane*, 1803; A. Choisy, Basilica di Massenzio, *Il sistema costruttivo*, 1873.

Da ultimo l'occhio contemporaneo, nel senso di quello che guarda alle trasformazioni del monumento nel tempo come espressioni della cultura del progetto e del 'progresso' dell'architettura. In questo senso Grassi mostra una dichiarata propensione per il lavoro degli architetti che si misurano con le rovine da architetti del proprio tempo: da Leon Battista Alberti a Baldassarre Peruzzi a Raffaele Stern e Giuseppe Valadier fino, in tempi più recenti, a Giacomo Guidi e Giacomo Caputo a Sabratha.

La prima questione fondamentale che emerge da queste osservazioni è una nozione di archeologia intesa come parte integrante dell'architettura e, come diretta conseguenza, un'idea di 'rovina' come di una architettura che ha perso del tutto o in parte la sua condizione originaria, ma non per questo ha perso la sua struttura tipologica e formale. Non ha smesso di essere un'architettura.

La rovina, dunque, è una architettura 'regredita' ad uno stato antecedente il suo completamento, o, se la si guarda da una opposta prospettiva, è una architettura 'non finita', interrotta in un certo momento della sua costruzione.

A questo mondo di antichità fanno riferimento i concetti fondamentali per Grassi di "citazione" e "omissione", come qualcosa di sopravvissuto al suo tempo, la citazione, o perduto irrimediabilmente ma di cui si sente ancora il bisogno, l'omissione.



(da sin. a des.) Roma, Palazzo Orsini sul teatro romano di Marcello, Baldassarre Peruzzi, Restauro Calza Bini/Fidenzoni, 1926-1933 (Foto G. Grassi); Roma, Colosseo, *Sperone orientale*, Restauro R. Stern, 1806; Roma, *Sperone occidentale*, Restauro G. Valadier, 1820 (Foto G. Grassi).

Concetti fondamentali per interpretare il rapporto tra architettura e archeologia ma anche il rapporto tra movimento moderno e tradizione classica dell'architettura, che è anche la condizione che consente all'architetto moderno di operare sull'antico senza soluzione di continuità³.

La domanda che sorge spontanea è dunque: quale grado di completezza occorre per poter 'restituire' integrità a un edificio oppure, da opposta prospettiva, quale grado di astrazione può sopportare una architettura senza perdere di senso? Tornando all'iniziale affermazione di Rogers, fin dove arriva la "commozione architettonica" di fronte alle rovine e dove comincia invece la "commozione di tutt'altra natura"?

2. La teoria

A queste questioni Grassi si avvicina consapevolmente nel 1970, quando affronta per la prima volta il tema del 'restauro' con il progetto del Castello Visconteo di Abbiategrasso, che pone apertamente il problema del rapporto tra nuovo e vecchio, dove

il vecchio è lasciato intatto a testimoniare la sua vicenda e quella della città e dove il nuovo non rinuncia a essere prima di tutto se stesso, cioè architettura, e quindi testimone della storia nel senso più ampio (Grassi 2000, 83-88).

In questo progetto si pone in termini chiari il tema della unità e univocità della forma architettonica e il tema della tipologia come elemento guida nel percorso di 'restituzione'.

Grassi si misura qui per la prima volta con un progetto di questo tipo e non può fare a meno, pur scegliendo una posizione dichiaratamente da architetto, di misurarsi con i problemi della conservazione e del restauro.

E lo fa in forma chiara e diretta, decisamente in contrasto con gli slogan più in voga dopo due decenni di discussione disciplinare sulla ricostruzione, attingendo a riferimenti teorici autorevoli, ma anche considerati 'materialisti' e 'supe-

³ È infatti parlando di un architetto moderno, nello scritto "L'architettura come mestiere (introduzione a Heinrich Tessenow)", che Grassi affronta la questione del valore simbolico delle forme architettoniche e del loro affrancamento dal dato "funzionale e strutturale" come premessa e condizione necessaria ad un discorso "sull'autonomia delle forme dell'architettura", cioè "sui processi di definizione formale propri dell'architettura": tra questi «omissione», «semplificazione formale» e «citazione» occupano un posto centrale. G. Grassi (a cura di), *Heinrich Tessenow. Osservazioni elementari sul costruire*, Milano 1974, 21-68, poi in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Milano 1980, 157-183, ora in *Scritti scelti 1965-1999*, op. cit., 111-133. Le citazioni sono alle 44-45.

rati', favorevoli alla continuità e all'integrazione, anche costruttiva e formale, e non al contrasto ricercato ed esibito tra vecchio e nuovo⁴.

Il riferimento teorico privilegiato è, infatti, in questo scritto, Ambrogio Annoni (precisamente il congresso di Tokyo del 1929) e la sua teoria del "caso per caso", di cui Grassi condivide in pieno ipotesi e obiettivi. Sottolinea, in particolare, "l'interesse reale, attivo per il monumento, inteso in senso [...] umanistico come testimonianza e come eredità culturale e storica e quindi, anzitutto, come lezione perenne di architettura" (Grassi 2000, 86) e soprattutto la condanna di ogni forma di 'imbalsamazione', di sterile monumentalizzazione che privi l'edificio di un rapporto 'funzionale' con la realtà.

"[...] il restauro – dice – si presenta in primo luogo come problema d'architettura [...] non v'è dubbio che si tratta di progettazione architettonica in senso stretto". E se il restauro è un problema di architettura, solo l'architettura può misurarsi con l'architettura.

Ma soltanto la vita e il rapporto con la vita della città può far sì che un monumento non diventi fatalmente una iriconoscibile effigie ma torni a misurarsi con la funzione, con l'uso quotidiano, che è condizione necessaria di ogni architettura.

Una posizione in netto contrasto con la contemporanea cultura della cosiddetta 'conservazione', che vede architettura e restauro come schierati su due fronti opposti e inconciliabili, l'uno destinato ad occuparsi del 'vecchio' in un senso tecnico, di consolidamento, risanamento e manutenzione, nel rispetto della presunta intangibilità del monumento, l'altra delegata al 'nuovo', tenuto a distanza come una minaccia ed esibito spettacolarmente in qualsiasi intervento di adeguamento.

E soprattutto, in contratto aperto con le Sovrintendenze ai Monumenti, non solo per le resistenze e gli ostacoli burocratici che hanno sempre frapposto alla realizzazione dei progetti, ma proprio rispetto alla visione complessiva del ruolo dei monumenti antichi nella realtà contemporanea.

Al progetto di restauro del castello di Abbiategrasso come nuova sede comunale (1970), seguono quelli per il castello di Fagnano Olona come sede municipale (1980) (Grassi, Guazzoni 1981), e per la ricostruzione della Chiesa madre di Teora, Avellino (1981-83) (Grassi, Renna 1982).

⁴ Basti qui ricordare l'affermazione del restauro scientifico di Giovannoni e della teoria del «caso per caso» di Annoni nel primo Novecento e la stagione postbellica del restauro critico di Roberto Pane, Renato Bonelli e Cesare Brandi per capire la complessità teorica del dibattito all'interno del quale i progetti di Grassi si inseriscono.



"2C Construcción de la Ciudad", 10 (1977), numero monografico dedicato al lavoro di Giorgio Grassi.

Questi progetti, pur realizzati solo parzialmente e in forma frammentaria, aprono all'interno della cultura architettonica un dibattito allargato facendo di Giorgio Grassi una figura di riferimento rispetto a questi temi anche in ambito internazionale.

Il progetto di Abbiategrasso, pubblicato sul n. 10 della rivista catalana "2C Construcción de la Ciudad", numero monografico dedicato all'architettura di Giorgio Grassi, rappresenta, infatti, il punto di inizio del lavoro di Grassi in Spagna. È attraverso l'interesse per i suoi progetti di intervento su edifici preesistenti e per le riflessioni teoriche che li accompagnano, che Grassi – dopo un profetico incontro con i redattori della rivista nel teatro di Arles (Grassi 2008) – riceve in Spagna, nella Comunidad Valenciana, l'incarico per una serie eccezionale di progetti su rovine archeologiche che rappresenta una esperienza unica ed esemplare.

Mi riferisco in particolare ai progetti per la restituzione del Bellveret de Xativa, 1983, per il restauro e riabilitazione del teatro romano di Sagunto, 1985-86 (1990-93) e per la restituzione del Foro Romano a sede del museo archeologico, sempre a Sagunto nel 1985.

3. I progetti: il teatro romano di Sagunto e il teatro romano di Brescia

Mi soffermerò in particolare, tra questi, sul teatro romano di Sagunto perché a dieci anni di distanza Grassi ha avuto la possibilità di fare un altro progetto per un teatro romano, quello di Brescia (*Progetto di restituzione e rifunzionalizzazione del teatro romano di Brescia* 1996-2000) e dal confronto tra queste espe-

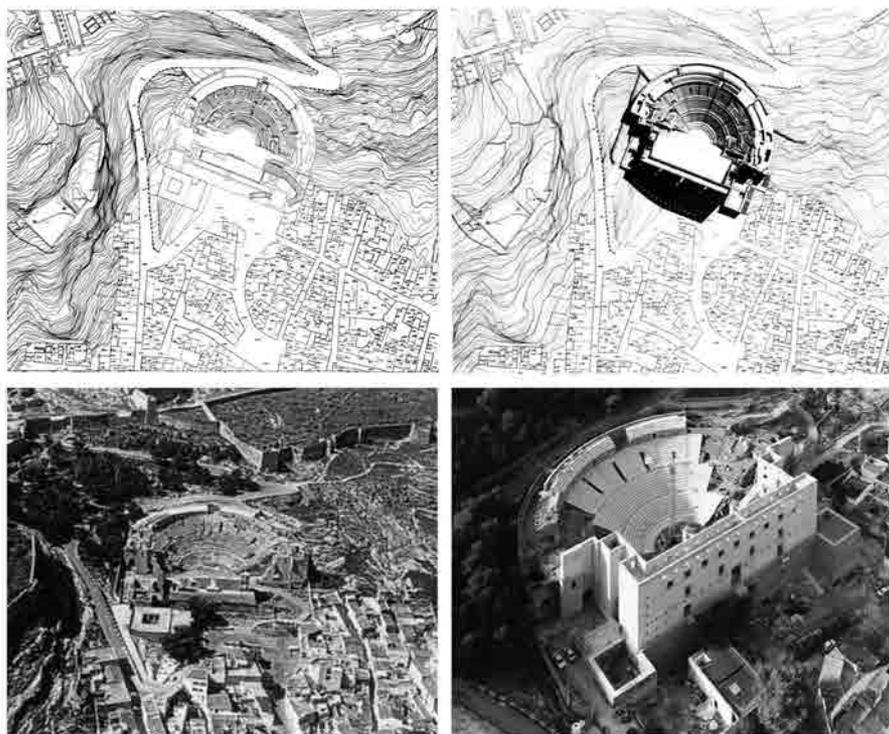
rienze, che definirei complementari, il suo punto di vista sul rapporto tra archeologia e architettura risulta definito in tutta la sua ricchezza di declinazioni.

Queste due esperienze sono separate da uno scritto importante, *Un parere sul restauro*, del 1989 (Grassi 2000, 295-299), oltre che dalle polemiche e vicende giudiziarie relative al teatro di Sagunto che tutti conosciamo⁵: una sorta di bilancio e insieme di programma sul rapporto tra architettura e archeologia il primo, un duro colpo dell'archeologia "imbalsamata" alle ragioni dell'architettura le seconde, che danno una misura alla distanza che nella pratica le separa. Se il progetto, infatti, nasce con le migliori intenzioni, sia nel rispetto della preesistenza sia con l'obiettivo di valorizzare il monumento e di restituirlo all'uso quotidiano, le polemiche suscitate dall'opera in ambito disciplinare e il suo iniziale rifiuto da parte degli abitanti del luogo, mostrano quanto la realtà culturale, ma anche legislativa e sociale, sia in difficoltà nell'accettare ogni trasformazione che leghi in un rapporto diretto rovine e vita della città.

Il progetto per il teatro romano di Sagunto è affrontato, a partire da queste premesse, sulla base di una profonda conoscenza del manufatto e di tutte le sue fasi di trasformazione, documentata nelle numerose pubblicazioni che hanno accompagnato la realizzazione, con due obiettivi precisi e definiti: "una restituzione chiara dello spazio architettonico del teatro romano [...] nella sua completezza" e la costruzione di "un moderno spazio teatrale perfettamente funzionante"⁶.

⁵ Il restauro del teatro romano di Sagunto ha avuto una vicenda travagliatissima: pubblicato su tutte le più importanti riviste internazionali di architettura e considerato da molti come intervento esemplare, è stato attaccato duramente sin dall'inizio, e strumentalizzato per una battaglia politica prima che architettonica. Il teatro e i suoi progettisti vengono, infatti, citati in giudizio per aver infranto la legge spagnola sulla tutela dei monumenti, che vieta la «ricostruzione», e dopo anni di dibattimenti, nonostante la mobilitazione di architetti e intellettuali di tutto il mondo, una prima sentenza del 1993 e poi quelle del 2000 e 2007 del Tribunal Supremo ne decretano la demolizione. Tuttavia su pressione del Governo Valenciano, il Tribunal Superior de Justicia, incaricato di eseguire la sentenza, decreta l'impossibilità di portarla a termine, cioè di eliminare tutte le aggiunte sia alla cavea sia alla scena, a partire da due ordini di motivazioni: che il rimedio sarebbe stato peggiore del presunto danno (oltre che economicamente insostenibile) e che la nuova legge approvata nel 2007 avrebbe oggi consentito quel tipo di intervento. Nel novembre 2009 il Tribunale Supremo ha respinto il ricorso contro questa decisione ponendo fine, dopo quasi vent'anni, alla discussione.

⁶ G. Grassi e M. Portaceli, *Scena fissa, progetto per il teatro romano di Sagunto*, in "Lotus", 46, 1985; *Id.*, *Restauració y rehabilitació del teatre romà de Sagunt*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura Educació y Ciència, Valencia, 1986; *Id.*, *Scena fissa: Progetto per il teatro romano di Sagunto*, Istituto di progettazione architettonica, Pescara 1987; poi in G. Grassi, *Architettura lingua morta*, Milano 1988, 81-101. Vi si trova indicazione di tutte le vedute storiche e dei rilievi del teatro, soprattutto ad opera dei viaggiatori nell'Ottocento (Palos i Navarro 1807; Ortiz, 1807; Laborde, 1811; Chabret, 1888), ma anche riferimento ai principali teatri romani soprattutto dal punto di vista tipologico e tecnico-costruttivo. Il progetto è pubblicato su molte riviste internazionali, tra cui: "Arquitectu-



Grassi/Portaceli, *Restauro e riabilitazione del teatro romano di Sagunto*, 1985-1992: planimetria e veduta aerea prima e dopo la realizzazione.

Il primo obiettivo è certamente il più importante e il più difficile, in quanto implica necessariamente la ricostruzione dell'impianto tipologico del teatro romano in tutte le parti necessarie alla sua comprensione e alla fruizione dello spazio architettonico. Una operazione plausibile e possibile in questo caso con ampio margine di sicurezza, dal momento che in poche esperienze, come in quella del teatro romano di epoca imperiale, gli edifici costruiti nel tempo tendono con tanta forza al tipo fino quasi al punto di poter affermare che coincidono con esso. E l'elemento costitutivo di questo tipo è il binomio cavea-scena, che definisce l'invaso spaziale dell'edificio, il suo spazio chiuso e definito, l'unità della forma architettonica: "una forma architettonica articolata e complessa, ma altresì assolutamente unitaria" (Grassi, Portaceli 1987, 16).

Un fatto particolarmente chiaro ed evidente a Sagunto anche per la localizzazione del teatro costruito a ridosso della collina, dominante sull'abitato e sul paesaggio.

ra" 263 (1986); "A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda", 19 (1989), 45-46 (1994), 79-80 (1999); "on Diseño", 147 (1993); "Domus", 756 (1994); "Casabella", 636 (1996); "Costruire in laterizio", 80 (2001); "Werk Bauen + Wohnen", 7-8 (2002); "Il giornale dell'architettura", 7 (2003); "Dioniso", 3 (2004).

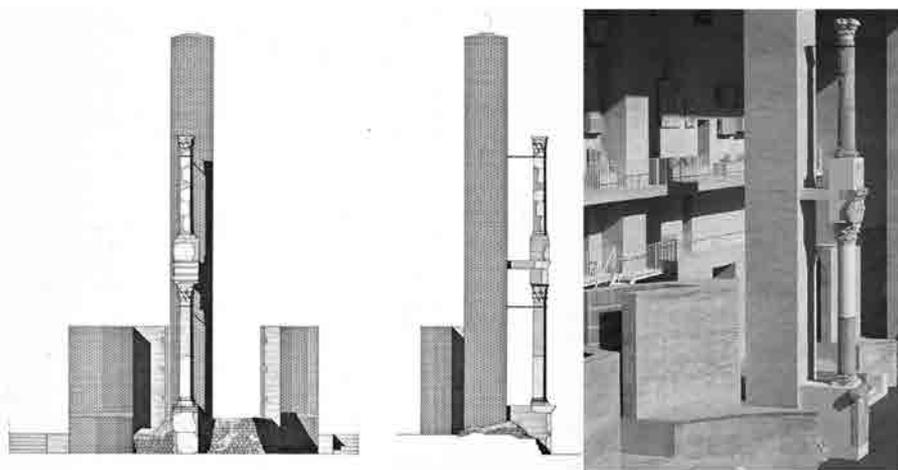
È prioritario quindi partire dalla restituzione dello ‘spazio architettonico’ per rendere esperibile il teatro nella sua eccezionale dimensione volumetrica e per ripristinarne il ruolo urbano ricostruendo le relazioni spaziali di questo luogo.

Una condizione unica e irripetibile, che all’interno delle rovine dei teatri romani esistenti, anche quelle meglio conservate, è possibile solo immaginare: ad Orange, dove sopravvive la scena, ma manca la *cavea*, o ad Arles dove la *cavea* è visibile in tutta la sua apertura, ma non c’è quasi traccia del fronte scenico.

Forse sono Aspendos in Turchia e Bosra in Siria, gli unici esempi in cui la struttura del teatro è conservata nella sua interezza e sono sempre stati per Grassi un riferimento vivo e presente.

L’aderenza del manufatto al tipo del teatro fa sì che gli elementi della sua definizione siano pochi e definiti e il lavoro possa esser svolto “in economia”, senza ricostruire nulla di più dello stretto necessario alla costruzione dello spazio architettonico: la scena fissa e i parasceni che la saldano alla *cavea*. Tutto ciò che appartiene al sistema della decorazione viene rimandato all’archeologia, cioè al teatro comera.

È importante, infatti, sottolineare che tutto il lavoro di restituzione (quello più difficile e più complesso) è stato svolto in stretto e fecondo rapporto con gli archeologi che, come testimoniato anche di recente da Carmen Aranegui, hanno partecipato al lavoro con lo stesso entusiasmo e la stessa dedizione, verificando e confermando tutte le ipotesi nel corso del cantiere e degli scavi (Aranegui 2011, 147-151). Ma la conferma più autorevole è arrivata dai resti stessi, da



Grassi/Portaceli, *Restauro e riabilitazione del teatro romano di Sagunto*, 1985-1992: i frammenti decorativi.

quell'unica colonna superstite emersa a lavori quasi ultimati e che riposizionata sullo scenafrente ha trovato la sua collocazione perfettamente, senza dubbi e senza forzature.

In questa stessa direzione va intesa la decisione di non ricostruire altrove il piccolo museo archeologico (demolito per fare posto a una delle torri di *postscaenium*) e di ricollocare i frammenti sul muro di *postscaenium* in forma di *antiquarium*, a sostituzione dell'apparato architettonico della scena-fissa, perduto e non riproporzionabile, ma altresì necessario.

La chiarezza e insieme la versatilità di questo impianto, la sua "disponibilità teatrale", è anche quello che ne consente, senza forzature, un uso contemporaneo. Questa "scena fissa" come "supporto 'astratto' a drammatizzazioni differenti [...] in cui teatro e architettura sono completamente confusi" (Grassi 1987, 18) appartiene alla storia del teatro e ha dimostrato in questi anni di assolvere pienamente alla sua funzione, dando così risposta al secondo obiettivo del progetto.

Nel 1989, in occasione della sua partecipazione al Primer Seminario Internacional de Patrimonio Arquitectónico, proprio a Valencia, Grassi ha l'opportunità di tracciare un bilancio dell'esperienza di Sagunto e più in generale di confermare la propria posizione teorica in merito al rapporto tra architettura e archeologia. Nella sua relazione, pubblicata l'anno successivo in italiano con il titolo *Un parere sul restauro* (Grassi 2000, 295-299), Grassi fissa alcuni punti che rappresentano una posizione chiara e coerente sull'argomento, lontana tanto dalla conservazione intransigente, quanto dal nuovo a tutti i costi:

1. i manufatti antichi sono prima di tutto delle architetture, nel senso più ampio e generale del termine;
2. tra i manufatti antichi sono oggetto di interesse per l'architetto soprattutto quelli che hanno perduto nel tempo "un ruolo architettonico riconoscibile", in particolare le rovine, che si pongono come problemi aperti a una molteplicità di risposte;
3. proprio nel loro essere rovine, cioè nella loro incompiutezza, questi manufatti mostrano una nuova disponibilità, una nuova "virtualità" come architettura per il tempo presente (Grassi 2000, 295-296).

Rovina e incompiuto, presenza e assenza, memoria e futuro, sono sempre per Grassi opposti coincidenti che devono come tali, palesarsi anche nel progetto: ciò che non c'è più e ciò che deve esserci.

Che questo sia sempre accaduto nella storia dell'architettura non c'è bisogno di raccontarlo, bastano quei pochi esempi "straordinari" sempre citati da Grassi

come pietre di paragone e come conferma⁷: conferma che è sempre il nuovo che si aggiunge al vecchio, ma negli esempi migliori, quelli più “giusti”, “quello che appare alla fine è sempre il contrario» e «il vecchio diventa l'elemento veramente nuovo del progetto”.

Una posizione così semplice ma per certi versi così avanzata da far finire appunto il teatro e tutti i suoi ‘autori’ in tribunale a rispondere del reato di ‘ricostruzione’.

Il progetto di restituzione e riabilitazione del teatro romano di Brescia rappresenta in un certo senso il banco di prova di queste ipotesi, formulate nella teoria e nella pratica, sul ruolo dei monumenti nella città contemporanea. E l'esito tragico – nato come un incarico professionale, il lavoro si è concluso come un'esercitazione accademica a causa delle resistenze e degli ostacoli frapposti dalla burocrazia – mostra l'inadeguatezza delle strutture preposte ad affrontare responsabilmente il problema e a misurarsi consapevolmente con le proposte teoriche disciplinari⁸.

Il progetto di Brescia offre tuttavia l'opportunità di dimostrare, dopo Sagunto, come il valore di una buona teoria, di un metodo di lavoro, di un “occhio” come Grassi lo definisce (Dego, Malcovati 2003, 9), sta nella sua capacità di dare risposta a condizioni ogni volta diverse e particolari, con soluzioni che sono al tempo stesso generali e uniche, irripetibili.

A Brescia il teatro è immerso nella città, che ne ha nel tempo completamente cancellato le tracce, e, a differenza di Sagunto, non è possibile leggerne la volumetria ma si sono conservati, sepolti, molti elementi della decorazione architettonica della scena: “[...] a Brescia la restituzione del volume del teatro ‘com'era’ in nessun caso avrebbe avuto la stessa efficacia visiva né lo stesso valore a scala urbana dell'esempio di Sagunto” (Dego, Malcovati 2003, 11).

⁷ “[...] sempre gli stessi esempi, dalla reggia di Mantova al palazzo ducale di Gubbio, dal palazzo Orsini sopra il teatro di Marcello al tempio malatestiano, alla basilica di Vicenza, ecc. fino a quei progetti di Schinkel (Tegel, Klein-Glienicke, ecc.) che sono sempre anzitutto delle ricostruzioni, degli adattamenti, ecc.” (Grassi 2000, 298)

⁸ Il 18 marzo 1996 il Comune di Brescia affida all'architetto Giorgio Grassi l'incarico di progettazione preliminare, definitiva ed esecutiva relativa al recupero del teatro romano e alla sistemazione del Palazzo Maggi-Gambara. Il lavoro procede con difficoltà a causa delle divergenze tra Comune e Sovrintendenza ai Beni Archeologici della Lombardia, che esprime un informale parere negativo sul progetto e vieta l'accesso all'area per i necessari rilievi e sopralluoghi. Nel 1998 il Ministero per l'Università e la Ricerca Scientifica e Tecnologica finanzia il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano per una ricerca relativa al “Progetto di restituzione e riabilitazione del teatro romano di Brescia”, responsabile nazionale Giorgio Grassi, consentendo così il completamento del progetto, mai realizzato.



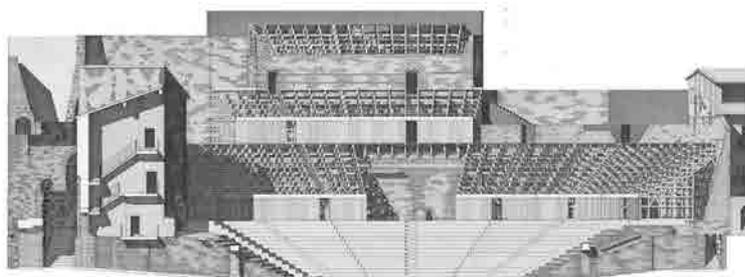
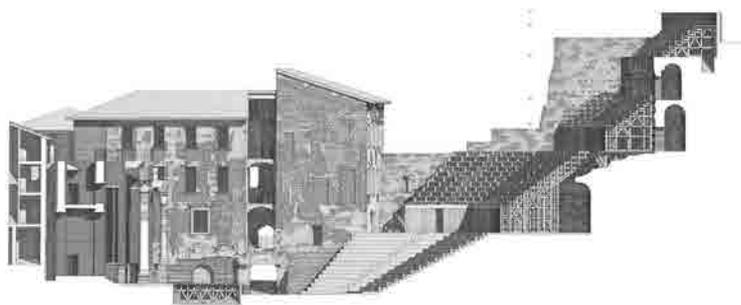
Grassi, *Restituzione e riabilitazione del teatro romano di Brescia, 1998-2000*: veduta aerea del sito.

Anche in questo caso l'obiettivo del progetto è chiaramente definito a partire dalla realtà del manufatto, e prevede una risposta per la cavea addossata alla collina e di cui si conservano la parte bassa (ancora da scavare) e i muri di contenimento delle *praecinctiones* superiori, e un'altra per scena che, come parte della città, rinuncia al fuori-scala del teatro per misurarsi piuttosto con l'adiacente palazzo e con le case circostanti.

In entrambi i casi, una risposta coerente e misurata, forse meno perentoria di quella di Sagunto – come meno certa è la condizione originaria del teatro⁹ – ma non per questo meno 'giusta' ed efficace.

La *cavea*, in quanto soluzione ipotetica tra diverse soluzioni possibili, viene ricostruita in legno come segno di provvisorietà ma anche in memoria delle interpretazioni rinascimentali del teatro antico da Serlio a Palladio, mentre la scena rivive in tutta la sua materialità in una sorta di ricomposizione anastatica che raggruppa tutti i frammenti superstiti all'interno del primo ordine (quello che corrisponde all'altezza della città). Le tavole disegnate a colori con grande precisione e il modello restituiscono l'architettura, mai costruita, in tutta la sua realtà.

⁹ Un rilievo del corpo scenico e una sua restituzione ipotetica sono stati redatti dalla Soprintendenza (arch. Kasprysiak) nel 1978, ma non esiste un'analoga ricerca per quanto riguarda la *cavea*.

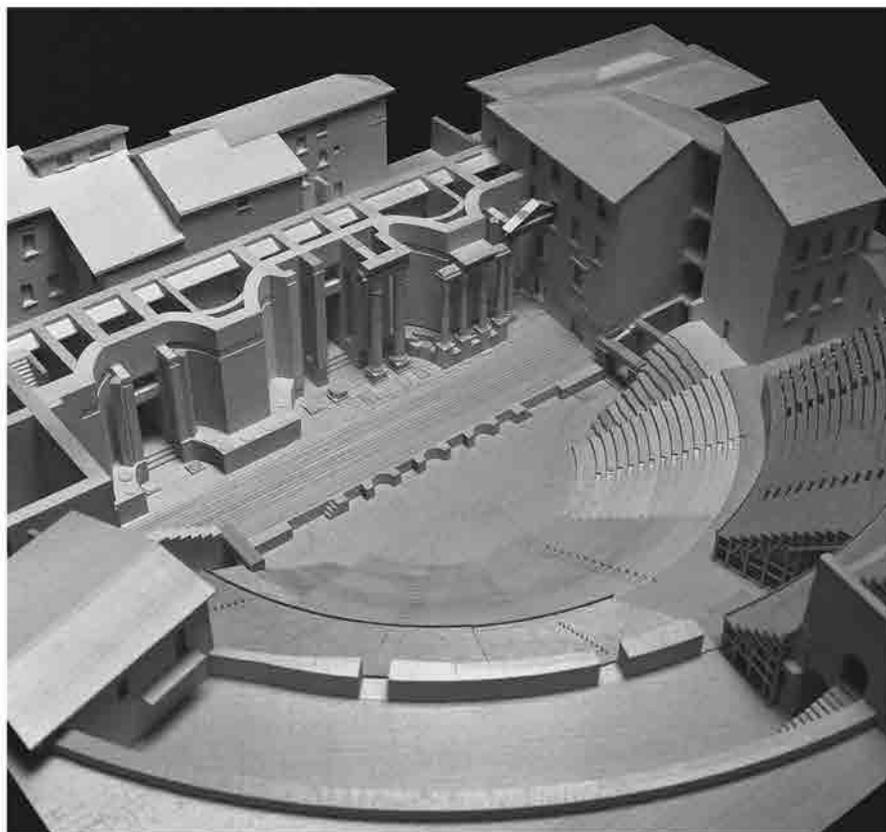


Grassi, *Restituzione e riabilitazione del teatro romano di Brescia*, 1998-2000: (dall'alto) sezione trasversale verso Ovest; sezione longitudinale verso la *cavea*; sezione longitudinale verso la *scaena*.

Un'ultima questione che mi sembra importante affrontare rispetto al tema architettura e archeologia riguarda i modelli, sempre presenti nel lavoro di Giorgio Grassi, dichiaratamente e programmaticamente:

Fin dai miei primi progetti io ho avuto ben chiaro che, per quello che intendevo affermare con il mio lavoro, era fondamentale che i miei modelli fossero espliciti, fossero parte necessaria del mio progetto. Fra il modello e il progetto per me non poteva esserci alcuna distanza, non doveva esserci, se non quella dovuta a tempi e circostanze diversi. [...] Questi modelli sono tali perché il progetto vuole dichiarare che il suo obiettivo è quello di arrivare a quel risultato. Che poi

lo raggiunga oppure no, o che perfino lo superi, questo è del tutto secondario. Il mio esplicito e preventivo legame col mio modello è in realtà una dichiarazione d'intenti grazie alla quale, diciamo così, io mi taglio i ponti alle spalle. Il mio progetto viene dopo, dopo aver dichiarato la sua ambizione e senza sapere se sarà in grado di soddisfarla. [...] Il teatro di Sagunto del 1985 rimanda a due modelli, più volte richiamati e del resto facilmente riconoscibili: il teatro di Sabratha (restauro Guidi/Caputo 1930-35), con parte di un nuovo muro di *postscaenium*, quella necessaria per sostenere il *frons scaenae* interamente ricostruito coi suoi pezzi originali, un edificio incompleto quindi, che noi abbiamo voluto completare idealmente cinquant'anni dopo col nostro progetto per Sagunto; l'altro è il teatro di Aspendos, edificio molto ben conservato, che si presenta ancora oggi con un muro di *postscaenium* intatto nella sua struttura, un teatro che sembra una fortezza, per il suo volume compatto interamente di pietra, per la sua monumentalità severa fatta di elementi necessari, come avviene, almeno nelle intenzioni, anche nel progetto per Sagunto (Grassi 2008, 14-15).



Grassi, *Restituzione e riabilitazione del teatro romano di Brescia*, 1998-2000: modello.

A questi modelli si sono aggiunti nel tempo Palmyra e Bosra, insieme al teatro di Serlio del Trattato sopra le scene e all'Olimpico di Palladio. Architetture lontane tra loro nel tempo e nello spazio che compongono un unico progetto all'interno del quale gli stessi progetti di Grassi trovano la loro giusta collocazione.

Riferimenti bibliografici

Anti 1947

C. Anti, *Teatri Greci Arcaici da Minosse a Pericle*, Padova 1947.

Aranegui 2011

C. Aranegui, *Un teatro è un teatro*, in S. Malcovati (a cura di), *Una casa è una casa. Scritti sul pensiero e sull'opera di Giorgio Grassi*, Milano 2011.

Dego, Malcovati 2003

N. Dego, S. Malcovati (a cura di), Giorgio Grassi. *Teatro romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*, Milano 2003.

Grassi 1987

G. Grassi, *Progetto per il teatro romano di Sagunto*, 1987.

Grassi 2000

G. Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Milano 2000.

Grassi 2008

G. Grassi, *Una vita da architetto*, Milano 2008.

Grassi, Guazzoni 1981

G. Grassi, E. Guazzoni, *Il vecchio e il nuovo, restauro e ampliamento del Castello di Fagnano Olona, "Lotus"*, 32 (1981).

Grassi, Portaceli 1987

G. Grassi, M. Portaceli, *Scena fissa, progetto per il teatro romano di Sagunto, "Lotus"*, 46 (1985).

Grassi, Renna 1982

G. Grassi, A. Renna, *Il quartiere, il castello, la chiesa, la via. Piano di recupero del centro storico di Teora (Avellino), "Lotus"*, 36 (1982).

Kerenyi [1940] 1940

K. Kérenyi, *Die antike Religion. Eine Grundlegung*, Leipzig 1940, ed. it. *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Bologna 1940.

Otto [1929] 1968

W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*, Bonn 1929, ed. it. *Gli dèi della Grecia*, Milano 1968.

Rogers [1958] 1997

E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Milano 1997.

Interpretare la rovina

Il restauro del Teatro Romano di Clunia tra ricerca archeologica e progetto di architettura.

Flavia Zelli

Senza aver compreso non possiamo progettare.
(Massimo Cacciari)

Si entra nel futuro retrocedendo.
(Paul Valéry)

L'ambivalenza della rovina, vittima del tempo eppure unico elemento in grado di opporvisi, si riflette nella sua natura di frammento che denuncia simultaneamente l'assenza e la presenza di un'architettura ormai svanita eppure ancora percepibile, se non proprio riconoscibile, nei ritmi e nelle proporzioni di quanto resta. Uno dei temi prioritari dell'intervento architettonico sull'antico è il recupero della leggibilità dei resti, cui archeologi e architetti hanno storicamente dedicato il loro sforzo congiunto, collaborando attivamente in tutte le fasi, dalla scoperta del reperto alla sua restituzione alla società come monumento. In svariate occasioni questa collaborazione ha fornito non solo progetti con mere finalità conservative ma acute risposte al bisogno del presente di rendere più chiaramente comprensibili sia rovine consolidate come tali che i cosiddetti "ruderer diffusi".

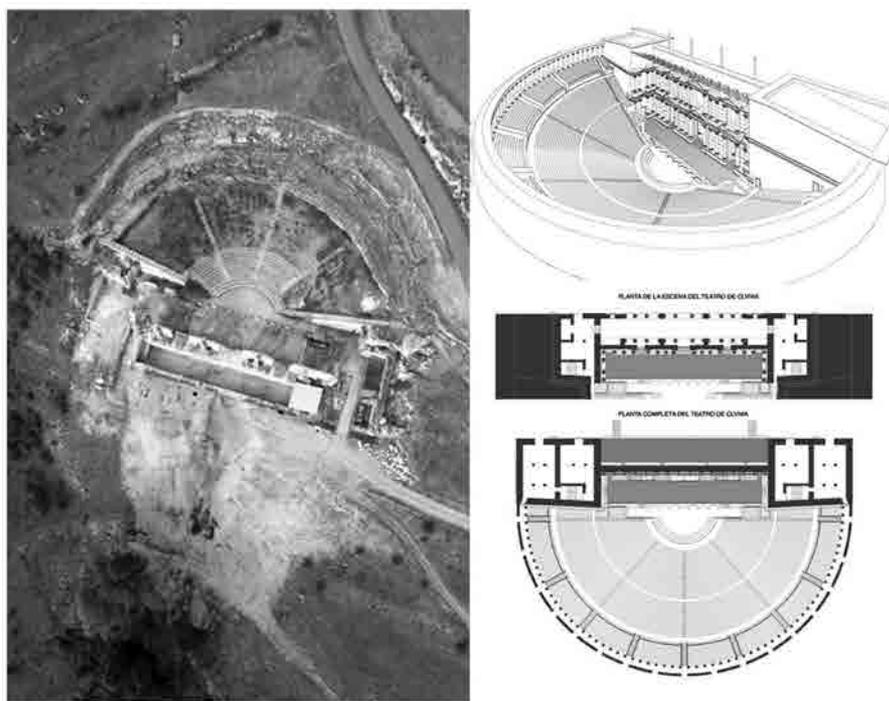
A questo contesto si ascrive il restauro del Teatro di Clunia, opera corale in cui un'equipe di architetti ed archeologi ha fatto dell'interpretazione architettonica



Il teatro di Clunia prima del 1997: vista aerea.

delle parti scavate – concepite come entità viva, dunque insieme da studiare nella sua totalità, non come rovine decontestualizzate – la chiave per la valorizzazione del ritrovamento archeologico, attualmente restituito al suo uso antico.

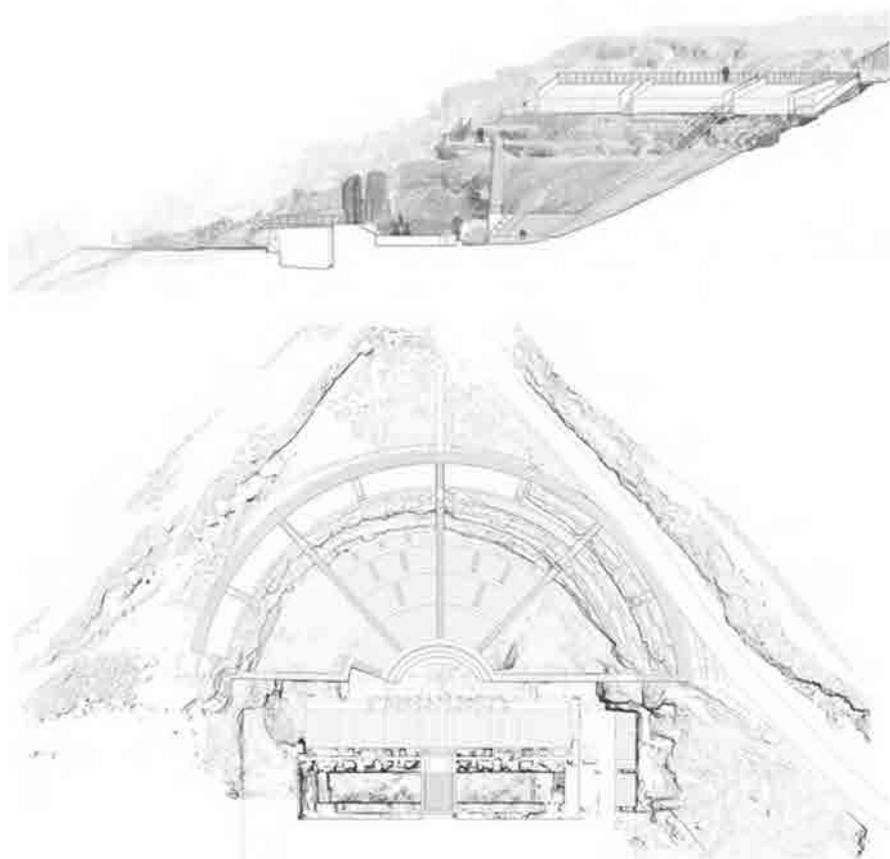
La colonia romana di *Clunia Sulpicia* – già città celtibera – si situa nel nord est della Spagna, nella regione di Castiglia e Leon. Designata Municipio sotto Tiberio, conosce il suo momento di massimo splendore in epoca Flavia, asurgendo a sede del *conventus iuridicus Cluniensium*, con la conseguente rimodellazione dei suoi edifici pubblici al fine di adeguarsi al nuovo status, anche modificando e ripensando tipologie e dimensioni. È proprio a questo periodo storico che appartiene il teatro, indubbiamente uno dei complessi architettonici di maggior valore della città, un monumentale edificio di grande capacità (tra gli 8.000 e i 9.000 spettatori) e con una decorazione architettonica di qualità superiore alle capacità esecutive dei laboratori locali. Costruito nel I secolo dopo Cristo, venne trasformato in uno spazio per giochi gladiatori a metà del II (169 d.C.) e utilizzato in tal modo fino al XV secolo, periodo a partire del quale probabilmente inizia la fase di saccheggio e la conseguente trasformazione in rovina, che si va progressivamente interrando per via della sua collocazione sul fianco della collina.



Il complesso teatrale dopo gli scavi eseguiti tra il 1997 e il 2008.

Poiché il teatro era stato costruito nel punto di deflusso nell'invaso di raccolta di tutte le acque piovane della collina su cui era stata insediata la colonia, ciò che restava dell'antico edificio aveva accumulato al proprio interno un numero di detriti e terra tale da renderlo quasi irriconoscibile: la *cavea* in particolare, per la vegetazione che era cresciuta all'interno, si era trasformata in un piccolo bosco. L'intera zona era stata poi convertita dai contadini ad uso agricolo, e a questo scopo fu destinata fino alla metà del XX secolo; ed è soltanto nel secolo scorso che si impone e via via si sistematizza la ricerca archeologica sull'area, che tuttavia non arriva a risultati sensibili di recupero dei resti del teatro.

Solo un lento e costante lavoro di scavo e di consolidamento, in campagne susseguites per oltre un decennio (dal 1997 al 2008), ha permesso il parziale recupero della figura del teatro e un suo primo adeguamento per la visita archeologica, in parallelo a un approfondimento della conoscenza in merito alla sua



Progetto di restauro: sezione e pianta.

configurazione architettonica, che si andava chiarendo man mano che procedevano, per fasi successive, le ricerche e i lavori di scavo quanto a dimensioni e spazi ancora interrati.

Le strutture murarie scoperte e il concomitante rinvenimento di un ricco apparato decorativo venivano così configurando – agli occhi degli esperti – un esempio caratteristico di architettura teatrale romana del primo secolo, indagabile nella sua reale consistenza attraverso la ricostruzione grafica. Nonostante ciò, le rovine – pur identificate e consolidate in quanto tali – restavano ancora un insieme di difficile intelligibilità per il visitatore, il quale non era in grado di individuarne gli elementi fondanti e spesso veniva /rimaneva confuso dai resti stessi; senza considerare che le strutture romane, esposte nuovamente al rigido clima castigliano, si stavano rapidamente degradando. Si palesava, sostanzialmente, la necessità di una ricomposizione parziale della forma, che ottemperasse alla duplice funzione di favorire la durabilità dei resti del teatro e, allo stesso tempo, la comprensione da parte della collettività, attraverso una ricostruzione che – suggerendo l'assenza – potesse aiutare a capire le parti presenti.

Il progetto di architettura e il restauro del teatro si realizzano attraverso un sottile lavoro di addizione del nuovo, posto in continuità con l'antico grazie alla scelta di materiali tradizionali (legno) o evocanti la massività lapidea (conglomerato) e grazie all'uso di forme allusive, in modo da recuperare la spazialità del monumento pur rispettando l'autenticità dei resti archeologici e il carattere evocativo della rovina, che dovevano risultare perfettamente percepibili all'interno della nuova architettura.



Vista della passerella superiore, lato meridionale.

La finalità dell'intervento era quella di adeguare la struttura ad accogliere nuovamente azioni teatrali o musicali, dunque ripristinare l'uso per cui era originariamente stata concepita, mantenendone viva la vocazione funzionale, al di là del solo valore documentale: l'obiettivo del progetto è riconfigurare il teatro come una nuova unità architettonica in cui i resti originali, assieme all'architettura aggiunta, possano raccontare allo spettatore la memoria del passato, scongiurando allo stesso tempo, proprio grazie all'aggiunta contemporanea, l'usura e il degrado.

La finalità dell'intervento era quella di adeguare la struttura ad accogliere nuovamente azioni teatrali o musicali, dunque ripristinare l'uso per cui era originariamente stata concepita, mantenendone viva la vocazione funzionale, al di là del solo valore documentale: l'obiettivo del progetto è riconfigurare il teatro come una nuova unità architettonica in cui i resti originali, assieme all'architettura aggiunta, possano raccontare allo spettatore la memoria del passato, scongiurando allo stesso tempo, proprio grazie all'aggiunta contemporanea, l'usura e il degrado.

Evitando un'ovvia traduzione letterale delle forme precedenti, l'intervento si avvale di elementi architettonici sovrapposti, reversibili, identificabili e compatibili costruttivamente. La prima operazione è consistita nel delimitare il perimetro superiore del teatro attraverso una passerella semicircolare in legno che, collocata nella posizione della *porticus in summa gradatione*, ne ricomponde la geometria permettendo allo stesso tempo la visita del monumento senza calpestarne la rovina. Realizzata in legno opportunamente trattato per esterni, dispone di un parapetto verso il teatro e di una seduta metallica verso il lato esterno – elemento che funge anche da chiusura superiore del recinto archeologico, di cui marca il limite senza in alcun modo interferire con la percezione del monumento nel suo contesto paesaggistico. Questo percorso ligneo appoggia su dei piccoli supporti in cemento armato che, resi compatibili e reversibili grazie all'interposizione di una tela impermeabile, livellano le differenze di altezza della roccia per predisporre la nuova struttura, lasciando allo stesso tempo uno spazio al di sotto di essa sufficiente



Viste di dettaglio della *summa cavea*.

per un drenaggio perimetrale, che riconduce le acque verso un deposito occulto e permette al nuovo intervento di apparire quasi come un'ulteriore gradonata intagliata nella viva roccia. La disposizione di questi sostegni a una determinata distanza, ulteriormente cadenzata dagli elementi verticali dei parapetti, genera un ritmo in grado di rievocare quello del colonnato del portico superiore. Concepito come punto di accesso privilegiato per le persone con ridotte capacità motorie, grazie alla presenza di una piattaforma di sosta nel punto di contatto con la strada principale, l'elemento ligneo costituisce inoltre un eccellente belvedere da cui godere di una visione del teatro nella sua totalità.

In una fase successiva si è proceduto a ricreare il profilo della *summa cavea*, che le scalinate di accesso alle *gradationes* inferiori dividono in otto cunei – indipendenti e accessibili solo dall'alto – una parte dei quali si ripristina con mura di contenimento in gabbioni metallici e piccoli declivi vegetali, realizzati attraverso un sistema di borse prismatiche di terra, ancorate alla roccia con una maglia per evitarne lo scorrimento verso il basso. L'uso di questo sistema garantisce la totale reversibilità dell'operazione, oltre a permettere l'alloggio dei depositi negli invasi di raccolta delle acque al di sotto dei pendii erbosi, operazione fondamentale per la manutenzione del teatro.

Le pareti laterali della *cavea*, corrispondenti ai *vomitoria*, sono realizzate con traverse di legno, rivestite esternamente da una lamina di rame. L'interazione dei materiali con gli agenti atmosferici dota la superficie degli elementi di progetto di



Cunei e *vomitoria* ricostruiti.

un aspetto 'invecchiato' che, assieme al verde e all'uso di pietre locali – recuperate dallo scavo – per il riempimento delle gabbie metalliche, permette al contemporaneo di fondersi con l'antico.

La gradinata destinata al pubblico, in origine scavata nella roccia stessa, è stata ricomposta – al fine di evitare un ulteriore deterioramento del materiale preesistente – attraverso un sistema di legno laminato e terreno vegetale, creando dei gradoni su cui è possibile, all'occorrenza, installare delle sedute individuali rimovibili utili in caso di spettacolo. Le dimensioni sono quelle determinate dal teatro antico e, seppure non strettamente corrispondenti a quelle definite per legge, ne consentono perfettamente l'uso.

La *summa cavea* e l'insieme delle *gradationes* è infine raggiungibile dalla passerella superiore per mezzo di scalinate di accesso in legno che, lì dove è stato possibile, si sovrappongono alle originali – di cui mantengono l'antica collocazione e pendenza, leggermente più ripida rispetto a quelle in uso attualmente ma comunque comode – pur non occultando i resti, ancora visibili, tagliati nella viva roccia. Corrimani ed elementi delimitatori dello spazio contribuiscono a una corretta distribuzione del pubblico, favorendone la sicurezza.

Superata la zona dell'orchestra ci troviamo di fronte all'insieme della scena, senza dubbio la parte più ambiziosa dell'intero progetto, in quanto aggiunta



Viste di dettaglio della *cavea* restaurata.

architettonica di una certa consistenza, necessaria sia alla protezione dei resti scavati nell'*hyposcaenium* che alla realizzazione delle rappresentazioni stagionali. La rilevanza dell'intervento si ripercuote inoltre nella lettura dell'intero insieme teatrale da parte del visitatore, semplificata nella sua interpretazione spaziale dalla ricomposizione della geometria e degli elementi della scena, fino ad ora difficilmente comprensibili per via del saccheggio delle parti lapidee perpetratosi nei secoli.

Si procede per parti, ricostruite o ricomposte in base all'entità della traccia rimasta: innanzitutto, si evoca il *frons pulpiti*, ovvero la linea che divide l'orchestra dalla scena, attraverso l'installazione di elementi prefabbricati, non modanati in pietra artificiale che richiamano la forma originale, raggiungendo l'altezza necessaria ad installare un palco temporaneo per le rappresentazioni artistiche, reso accessibile da pochi gradini posizionati ad ambo lati. Il palco in questione – da montare all'occorrenza – si presenta ora con una struttura in elementi omologati, rispondenti a un brevetto commerciale che si adatta perfettamente in quanto a dimensioni e resistenza richieste: la finitura consiste di un tavolato di legno sintetico espressamente progettato per alte *performances* in esterno.

Oltre questa linea di demarcazione si alza la *frons scaenae*, di cui attraverso i reperti ritrovati si sono potute stabilire sia le caratteristiche dei due ordini architettonici sovrapposti che formavano la grande facciata monumentale sia



Dettaglio della scalinata di distribuzione.

l'esatta posizione delle basi di appoggio delle colonne, indicate dalla presenza delle fondazioni e dei resti di *opus caementicium in loco*. Si è pertanto proceduto con un'operazione di anastilosi degli elementi mancanti, attraverso copie in pietra artificiale dei frammenti ritrovati, collocati nella posizione corrispondente all'interno del complesso scenico in modo da dare un'approssimazione concreta allo spazio del teatro, soprattutto nelle sue proporzioni. Le parti ricostruite, nelle forme e dimensioni avallate dalla ricerca, hanno lo stesso aspetto dei frammenti originali al momento del loro ritrovamento, così da trasmettere un'informazione veritiera ed evitare l'effetto forzato di ricostruzioni ideali, e rispondono allo stesso tempo all'istanza di conservazione degli originali, troppo delicati per essere esposti all'aperto. Per tal motivo – per preservare la memoria del monumento anche nel suo stato attuale di rovina – ci si è limitati a ricostruire solo ciò che si considerava essenziale ai fini della comprensione, ovvero le due basi e i frammenti di fusto ai lati della *valva regia*, così come la forma dell'accesso della porta principale della scena con l'installazione dei gradini e dei plinti su cui appoggiare le citate colonne. Non si esclude, in una fase successiva, di ampliare l'operazione anche alle porte secondarie.

Dalla *valva regia* si accede poi al *postscaenium*, per mezzo di un piccolo ponte ligneo, al di sotto del quale una copertura invertita protegge lo spazio dietro la scena, da adibire a magazzino antiquario per la raccolta e l'esposizione dei frammenti decorativi ritenuti di maggior interesse per il pubblico.



La scena vista dalla *porticus in summa cavea*.



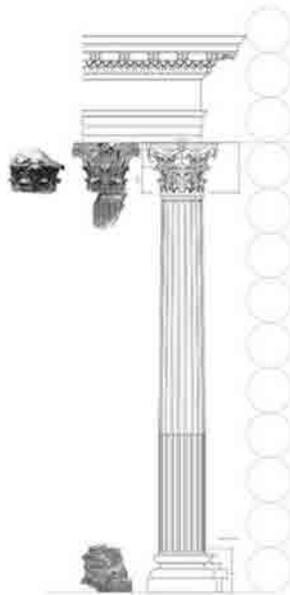
FRAGMENTOS DE CAPITEL DEL ORDEN SUPERIOR DE LA SCENAE FRONS DEL TEATRO DE CLUNIA



FRAGMENTOS DE CAPITEL DEL ORDEN INFERIOR DE LA SCENAE FRONS DEL TEATRO DE CLUNIA



1. COLUMNA INFERIOR DE LA SCENAE FRONS



2. COLUMNA SUPERIOR DE LA SCENAE FRONS

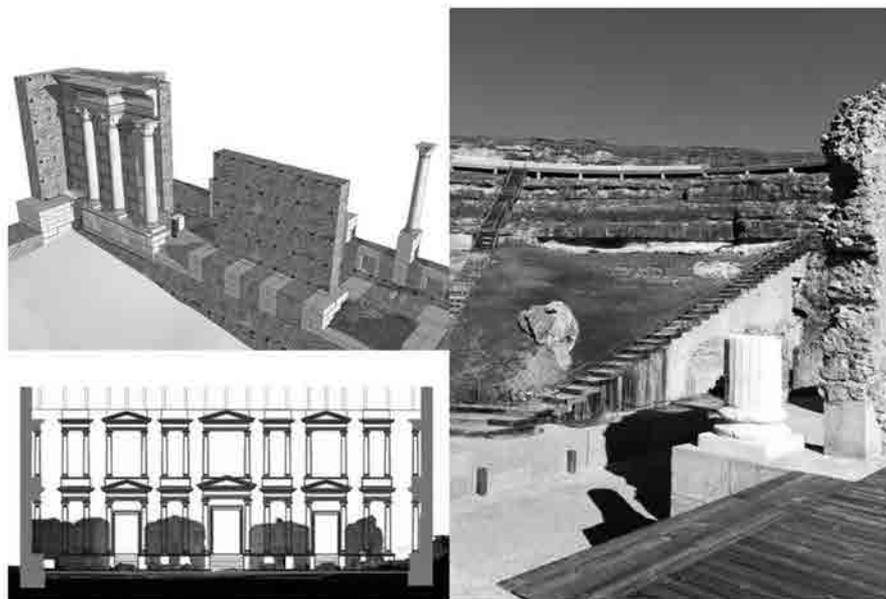


3. COLUMNA DEL PORTICUS IN SUMMA GRADATIONE

Ricostruzione degli ordini architettonici del teatro e confronto con i frammenti rinvenuti.

La soluzione architettonica consiste in una struttura di legno su cui si appoggia la copertura, che nello strato inferiore raccoglie l'acqua piovana mediante una superficie di rame, mentre la parte superiore si configura come un tavolato che permette il passaggio degli attori dalla scena al *postscaenium* e l'eventuale discesa allo spazio ipogeo, il cui muro perimetrale è altresì ricostruito nella sua alternanza di gabbioni e blocchi di pietra artificiale.

I limiti formali del teatro – e di conseguenza la sua magnitudine all'interno del paesaggio cluniense – vengono individuati con chiarezza nella parte inferiore del complesso teatrale: l'accesso è garantito grazie a una piattaforma di servizio ottenuta dalla riconfigurazione topografica dell'intero settore, la cui morfologia era dovuta al deposito di sedimenti naturali e delle terre di scavo delle campagne di cui il teatro era stato oggetto fra il 1915 e il 1975. Eliminati i depositi in questione e riportata in luce buona parte della facciata posteriore dell'edificio, sono stati consolidati anche i pendii restanti – rinforzati attraverso un muro di contenimento realizzato con il materiale che riempiva lo spazio del *postscaenium* – generando così una piattaforma adibita all'accesso con veicoli, funzionale non solo alle rappresentazioni artistiche e al mantenimento del teatro, ma anche alla visita da parte di disabili, che possono così completare con una visione della zona inferiore il percorso iniziato in *summa cavea* mediante la passerella adattata. Facilmente raggiungibile anche a piedi dal Museo del Teatro, questo spazio rappresenta inoltre un ottimo punto di partenza per la



Ricostruzione digitale dello *scaenae frons* e vista della *valva regia* restaurata.

visita del complesso teatrale, facilitando la comprensione della stretta relazione tra il monumento e la topografia del luogo che lo accoglie ed offrendo una vista privilegiata sul paesaggio circostante, senza dubbio una delle caratteristiche più sorprendenti dell'intero sito archeologico.

Il fatto poi che già si siano potute realizzare *performances* teatrali o musicali in uno spazio concepito fin dall'origine per questo fine fa sì che il teatro di Clunia continui ad essere un edificio vivo in cui è stata assimilata pienamente la dichiarazione di Segesta dove – secondo le direttive dell'Unesco – si incoraggiava il mantenimento dell'uso scenico negli antichi teatri classici, rendendolo compatibile con la conservazione del valore archeologico.

Pertanto, e allo scopo di far fronte ai due aspetti fondamentali legati al teatro – la ricerca del dato documentale e il recupero e la riprogettazione dell'edificio come spazio archeologico e per spettacoli – è stata disegnata una nuova figura, risultato di un ricco dibattito tra i responsabili scientifici del sito e frutto di un accordo tra tutti gli agenti partecipanti alla tutela di quest'edificio teatrale, che più conosciamo più ci sorprende per la sua qualità architettonica e la capacità di trasmettere la colta presenza dei nostri predecessori romani.



Veduta aerea dell'edificio scenico dopo il restauro.



Dopo il restauro, piattaforma di servizio e opere di contenimento del pendio.



Vista generale dal punto di accesso dei disabili.

English abstract

Being a fragment, the ruin can tell simultaneously the presence and the absence of the past's architecture, vanished but still perceptible. Its demand of intelligibility is, first and foremost, a call to reconfiguration, which archaeologists and architects have historically worked, reinterpreting the existing vestiges according to new traces and readings.

The intent of this paper is to explain the case of the Roman Theatre of Clunia (Spain), which restoration is the end of an innovative and continued research process that investigate how the drawing, as a method of analysis, contributes to the advancement of knowledge regarding the interpretation of archaeological vestiges and its reconfiguration too.

From 1997, several interventions have been made in the theatre to better adapt it for visiting, as well as to protect the ruins that have undergone successive excavations and allowed us to gain a much better knowledge of different aspects of the theatre complex. Previous works have provided a more accurate estimate of the theatre's appearance in terms of its size and spaces so that it has been possible to make a more appropriate schedule of the tasks required for the restoration of the monument, incorporating all available data in a process of reconstruction of the building.

This intervention has been made by a multidisciplinary expert team in order to reconfigure the space for its protection, understanding and use it as a place for performances and shows, envisaging the recovery of this space to ultimately return it to society at all levels. The Theatre Restoration maintains the authenticity of the few remains without losing the evocative character of the ruins, allowing the building to regain its original spatiality, part of its functions and make it legible for returning visitors by architectural mechanisms.

Avoiding an obvious literal translation of its pristine forms, the operation uses overlapping, reversible, identifiable, constructively compatible architectural components to assist the reconfiguration of the theatre as a new architectural unit in which the original remains along with the architecture show visitors the magnitude of the past.

For this purpose, the perimeter has been defined by a semicircular timber bridge at the top of the porch. Space has been recovered by building gabion walls and vegetated slopes, installing the entrances to the seating area and stairs in their original positions. The entire operation has used compatible, reversible materials, maintaining the original components as part of the whole and restricting access to prevent wear.

The fact that theatrical and musical performances are now possible in a space originally designed for precisely this purpose makes the Clunia theatre a living building, adopting the Segesta declaration which encourages the maintenance of theatrical uses in ancient classical venues under the auspices of Unesco, making this compatible with the conservation of their archaeological value.

Bibliografia essenziale di riferimento

D. Álvarez, M. A. De La Iglesia, J. González; F. Zelli, S. Fernández, M. Muñoz, C. Rodríguez, P. Santos, *Restauración del Teatro Romano de Clunia. Memoria del proyecto ejecutivo*, Ottobre 2008.

D. Álvarez, M. A. De La Iglesia, J. González; F. Zelli, S. Fernández, M. Muñoz, C. Rodríguez, P. Santos, DELOO81 *Restauración del Teatro Romano de Clunia*, "XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo", Madrid 2011, 374-383.

M. A. de la Iglesia Santamaría, F. Tuset, COLONIA CLVNIA SULPICIA. *Ciudad Romana*, Burgos 2012.

M. A. de la Iglesia Santamaría, F. Tuset: *Archaeological Research and architectural project*, "Interpretar a Ruina. Contribuições entre campos disciplinares", Porto 2011, 225- 239.

M. A. de la Iglesia Santamaría, F. Tuset: *La Restitución de la Scaenae Frons del Teatro Romano de Clunia*. In "La Scaenae Frons en la arquitectura teatral romana", Cartagena 2010, 269-287.

Crediti

Il gruppo di ricerca è frutto della collaborazione ormai ventennale tra l'Università di Valladolid e quella di Barcellona, le cui *equipos* sono rispettivamente rappresentate da Miguel Ángel de la Iglesia, Architetto, e Francesc Tuset, Archeologo, Co-Direttori del sito archeologico di Clunia per designazione della Diputación Provincial di Burgos dal 1994.

Articolo sviluppato all'interno del progetto di ricerca istituzionale *Arquitectura Romana en el paisaje oriental de Castilla y León: interpretación y valorización*. (VA307A11-2). Programma di "Finanziamento e appoggio allo sviluppo e alla gestione di I+D+I" 2011. Consejería de Educación de la *Junta de Castilla y León*.

Autori del Progetto: Miguel A. De la Iglesia Santamaría, Darío Álvarez Álvarez e Josefina González Cubero.

Collaboratori: Francesc Tuset Bertrán | LAB PIAIP (Sagrario Fernández, Marta Muñoz, Carlos Rodríguez, Pablo Santos, Flavia Zelli).

Ente Promotore: Diputación Provincial de Burgos | Ministerio de Fomento (1% cultural).

Credits

Fotografie stato previo: LAB PIAIP

Fotografie teatro restaurato: Emanuele Ciccomartino Photography (2011).

Ricostruzione grafica: Miguel A. De la Iglesia Santamaría (2005), in collaborazione con il Laboratorio di Fotogrammetria dell'Università di Valladolid per il rilievo geometrico.

Disegni di progetto (pianta e sezione): Flavia Zelli.

Designare Itálica¹

Mauro Marzo



Docenti: Gabriel Bascones, Esther Mayoral | Tutor: Alberto Collet | Studenti: Federica Alberti, Alessia Barbiero, Francesca Dal Moro, Manuel Campos, Mario Iglesias, Fabio Marini, Julia Molina, Vicente Pérez.

Un singolare destino fatto di discontinuità temporali connota gli eventi di alcune città. Distrutte o abbandonate, sfruttate come cave di materiali edilizi o dimenticate per secoli, solo a seguito di campagne di scavo o di fortuiti ritrovamenti riprendono ad essere parte integrante del presente. Simili cortocircuiti della storia sono toccati in sorte a Pompei, Morgantina, Itálica e a molte altre città sparse per il mondo. La storia occorsa ad Itálica, in fondo, potrebbe sovrapporsi a quella di molti altri centri dell'antichità. Fondata nel 206 a.C. da Scipione l'Africano lungo il corso del río Guadalquivir, caduta in disgrazia sotto i Visigoti che le preferirono Siviglia, abbandonata durante la dominazione moresca a causa degli stravolgimenti idrogeologici causati dal río, si trasformò in un'immensa cava ove recuperare tesori d'arte e materiali lapidei da reimpiegare nell'edilizia sivigliana.

Faticosamente liberati dalla terra, i resti di Itálica sono oggi protetti da recinzioni, sottoposti a regimi di vincolo e continuamente restaurati. Tuttavia le azioni di salvaguardia e valorizzazione, per lungo tempo indirizzate a tutelare solo ciò che si trovava all'interno del recinto, non sono riuscite a prestare sufficiente attenzione a quanto avveniva al di fuori di esso, a quelle trasformazioni che lo stesso sito archeologico andava innescando nel territorio circostante. Una volta riportata alla luce, infatti, Itálica si è rivelata carica di una sorta di energia urbana residua che ha attivato intorno alle antiche vestigia modificazioni di varia portata: l'edificazione di manufatti provvisori atti a conservare

¹ Il presente articolo riprende e amplia un mio precedente scritto: M. Marzo, *Luoghi. Scavi. Progetti*, in M. Marzo, A. Tejedor Cabrera (a cura di), *Itálica: tiempo y paisaje*, "Iuav giornale dell'università", 91 (19 gennaio 2011), numero monografico edito in occasione del workshop internazionale "Itálica: tiempo y paisaje", 1 e 12.



Docenti: Marco D'Annunziis, Carlo Palazzolo | Tutor: Andrea Iorio | Studenti: Alberto Bellido, Blanca del Espino, Ludovico Luciani, Caterina Mari, Lorenzo Ritrovati, Anna Maria Ronconi, Klaudia Savic.

i reperti, la costruzione di parcheggi e servizi di accoglienza per i turisti, una crescita incontrollata del centro abitato di Santiponce. In quale misura questo insieme di trasformazioni abbia condotto alla perdita di qualità nella percezione dello stesso bene archeologico è cosa nota.

È sullo sfondo di tali questioni che si è definito il tema generale del workshop internazionale *Itálica: tiempo y paisaje*². A partire da alcune delle indicazioni strategiche del “Plan Director del Conjunto Arqueológico de Itálica” recentemente approvato, si chiedeva ai docenti, ai tutors e agli studenti di riflettere su problematiche e criticità rilevabili nel rapporto tra sito archeologico, recinto e contesto urbano. La richiesta era di indagare quel complesso gioco di relazioni e di influenze reciproche che si intesse tra la forma della città odierna e quella sorta di enclave de-territorializzata che è l'area archeologica; il fine era quello di sviluppare un programma di usi destinato a diventare elemento generatore di nuove dinamiche urbane.

I progetti elaborati nel corso del workshop hanno messo in campo articolate interpretazioni del non risolto rapporto tra i molti tempi della forma della città e significative risposte al problema rappresentato da quelle recenti espansioni

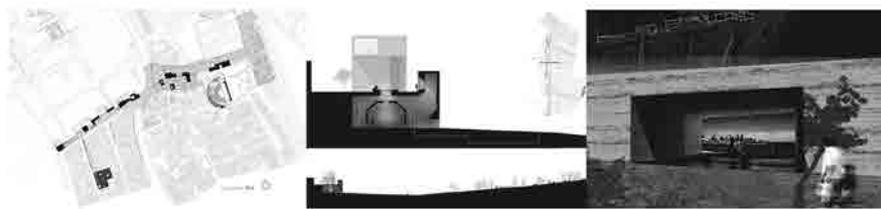
² Tale workshop internazionale di progettazione architettonica si è svolto tra Venezia e Siviglia nel 2010. Suo principale obiettivo era l'avvio di un'indagine sul tema della valorizzazione del patrimonio del Conjunto arqueológico de Itálica. Co-promossa dall'Universidad de Sevilla e dall'Università Iuav di Venezia e articolata in tre fasi (Venezia, 6-10 settembre; Siviglia, 26 settembre - 1 ottobre; Venezia, 4-5 novembre), l'iniziativa si poneva l'obiettivo di riflettere sulle modalità progettuali più appropriate per avviare un processo di valorizzazione per il più importante sito archeologico della Spagna meridionale: Itálica, nell'Ayuntamiento de Santiponce. L'organizzazione di un'esperienza didattica in un luogo così fortemente segnato dalla storia ha richiesto l'apporto di vari saperi disciplinari, primo tra tutti quello dell'archeologia, nonché il coinvolgimento degli organi deputati alla salvaguardia e tutela del patrimonio storico. Istruito insieme alla Dirección del Conjunto Arqueológico de Itálica, a centri di studio e ad associazioni culturali, il workshop ha potuto giovare, fin dalle primissime fasi ideative, della partecipazione dell'“Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico”, della rete di università aderenti all'“Asociación cultural Villard”, dell'“Universidad Internacional de Andalucía”, nonché della collaborazione della “Fundación Itálica de Estudios Clásicos” e di “Classica-Centro studi Architettura Civiltà Tradizione del Classico” dell'Università Iuav.

di Santiponce che affacciandosi sulla *Nova Urbs*, da est e da sud, divengono lo sfondo ineludibile delle viste che si aprono dalla sommità dell'area degli scavi verso la città. Le prefigurazioni progettuali inoltre si sono spinte oltre quell'esigenza di riordino degli accessi alle aree archeologiche, avvertita come una delle questioni più urgenti dal *Plan Director*, il tema del recinto e quello degli accessi, in particolare, sono stati infatti assunti come ambiti privilegiati per l'elaborazione di ipotesi di interrelazione tra le *enclaves* dell'archeologia e il paesaggio circostante e come luogo di sperimentazione di soluzioni volte a porre rimedio alla scarsa qualità del tessuto edilizio di Santiponce.

Il cuore dei progetti sviluppati durante il workshop ha pulsato dunque, non tanto all'interno dell'area archeologica, quanto piuttosto lungo i suoi limiti, nelle porzioni del tessuto edilizio che ammorsano da sud e da est la città antica. Il sito di Itálica non è stato inteso come spazio da difendere dalle aggressioni esterne ma, rovesciando il punto di vista, come polarità intorno alla quale stabilire nuove relazioni con l'ambiente circostante. Come ha affermato Alberto Ferlenga nel corso di una lunga intervista rilasciata durante il workshop, e pubblicata dal quotidiano *El País*:

Se trata de restaurar las relaciones que existían en la ciudad, principalmente con el paisaje y también con los vacíos. En los foros romanos, tan importante son sus edificios, lo que está lleno, como sus vacíos. Ambos tenes el mismo valor (Ferlenga 2010, 8).

Proprio nel senso espresso da queste parole, il contrasto tra la densità del tessuto di Santiponce e lo spazio dilatato degli scavi è stato assunto da molti progetti come un valore figurativo, e la discontinuità fisica introdotta nel territorio dai recinti del Conjunto è stata colta come opportunità di interazione tra gli ambiti separati dell'archeologia e della città. Molti progetti, in filigrana, hanno sollevato una questione sulla quale potrebbe avere una certa utilità fermarsi a riflettere: affinché programmi e progetti volti alla salvaguardia di siti archeologici, alla loro fruizione turistica e alla loro complessiva valorizzazione sortiscano effetti positivi nel reale, occorre che essi inizino ad includere nel campo delle proprie

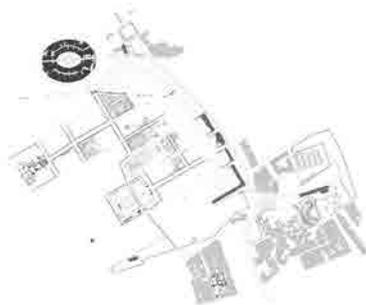


Docenti: Mauro Marzo, Antonio Tejedor Cabrera | Tutors: Davide Lorenzato, Germán Pro Lozano |
Studenti: César Augusto, Nicola Collazuol, Natalia Escobar, Javier Herrera, Daniele Macor, Ana Mayoral,
Andrea Ruffilli, Garcia Villafaina.

riflessioni ciò che in genere gli interventi di tutela del patrimonio tendono ad escludere: ovvero, tutto quello che sta intorno al patrimonio archeologico (per convincersi di ciò basta fare un sopralluogo – anche virtuale, se si vuole, usando “google maps” – intorno agli scavi di Pompei, o, per allargare lo sguardo dall’archeologia al patrimonio storico-architettonico, intorno alla Reggia di Caserta o al palazzo Farnese di Piacenza). Solo in tale ottica, i luoghi dell’archeologia potranno essere considerati, non più come ambiti da difendere dalla vita che fluisce all’esterno dei loro perimetri ma, al contrario, come occasioni per riqualificare tutto ciò che, intorno ad essi, esiste (e talora si finge di non vedere).

L’interesse ravvisabile negli esiti di questa esperienza didattica – se esiste – si coagula tutto nella capacità di individuare strategie di riqualificazione del tessuto di Santiponce, talora in maniera puntuale, talaltra in maniera lineare o interstiziale, e nel tentativo di trasformare il disegno d’architettura in strumento di intelligibilità delle complesse stratificazioni che connotano questo sito. Le soluzioni progettuali si sono fatte carico del compito di rendere più immediata la lettura dei molti tempi della forma della città, evidenziando le figure dei successivi ampliamenti delle cinte murarie o sottolineando le differenti giaciture della *Vetus* e della *Nova Urbs*. Gli edifici e i camminamenti, l’ombra gettata da pensiline o da chiome arboree, i parcheggi e le sequenze di spazi pubblici creati sul limitare della città antica, sono diventati dispositivi per generare nuove dinamiche urbane e strumenti per rendere percepibili le diverse matrici insediative che, nel corso della storia, si sono sovrapposte in questo luogo. È proprio su tali sovrapposizioni che Antonio Tejedor ci invita d’altronde a riflettere scrivendo:

En el caso de Itálica el paisaje arqueológico se presenta hoy como discontinuidad de la ciudad viva que, sin embargo, hace explícito con vehemencia el hecho



(sin.) Docenti: Gianluigi Mondaini, Rita Simone | Tutor: M. Francesca Faro | Studenti: Martina Barigelli, Sonia Bastari, Calogero Brancatelli, Lucia Ilari, Maria Grazia Musarra, Estrella Trillo, José Manuel Varo.

(des.) Docenti: Luis Rídao, Gernot Schulz | Tutor: Abel Jiménez Estudillo | Studenti: Pablo Cufiádo, Lorenzo Marcelli, Mimmo Piergiacomi, José Rodríguez Lucena, Paul Stibal, Alejandra Trigueros de la Cruz, Martina Vecchi.

de que toda ciudad está construida con fragmentos de otras ciudades que le precedieron. Las palabras de Adriano en la pluma de Marguerite Yourcenar (*Memorias de Adriano*, 1951) resumen esta multiplicación de lugares que es Itálica: 'la convención oficial quiere que un emperador romano nazca en Roma, pero yo nací en Itálica; más tarde he superpuesto muchas regiones del mundo a aquel país árido y sin embargo fértil'.

Che per salvaguardare ciò che rimane dell'Itálica amata da Adriano si rendano necessari consistenti interventi volti a conservare i materiali lapidei o a proteggere i preziosi mosaici, è indubbio. In luoghi come questi non basta tuttavia restaurare i resti nel loro aspetto materiale, occorre ripristinare

Las relaciones perdidas, los ritmos, las evocaciones y significados que van asociadas a ella y que son claves para restituir identidad a la ciudad arqueológica (Tejedor Cabrera 2011, 1).

Inteso in questo senso, il valore del workshop non può essere rinvenuto né nella specificità delle soluzioni funzionali proposte dai progetti, né tanto meno nel virtuosistico uso di linguaggi architettonici alla moda sempre in agguato in queste circostanze. Se a distanza di anni un suo valore permane, esso va individuato altrove: nel metodo del *research by design* che lo ha connotato; nell'aver affidato all'elaborazione progettuale il compito di avvicinarsi al significato di un luogo sospeso tra le rovine di un passato lontano e gli edifici di un presente che promettono solo macerie: nell'aver tentato, infine, di ricomporre i molti tempi della storia di una città attraverso il progetto.

Dal patrimonio archeologico in sé, i progetti hanno deviato l'attenzione verso tutto ciò che si estende intorno ad esso: cogliendo nell'istanza di valorizzazione del sito archeologico l'occasione per ridisegnarne il contesto in cui si inserisce; offrendosi come strumento di lettura del territorio urbano; dimostrando come la forma della città antica, le giaciture dei suoi successivi sistemi difensivi, le differenti geometrie della *Vetus Urbs* e dell'addizione adrianea possono divenire figure utili alla costruzione di un rinnovato paesaggio urbano nel quale creare cortocircuiti temporali tra presente e passato.

L'architettura in questi casi non può limitarsi ad indicare programmi funzionali o a prefigurare modalità di trasformazione e miglioramento di brani di città, ma deve divenire strumento di conoscenza e metodo di ricerca intorno al senso dei luoghi. Chi si accosta al proprio passato sepolto – ci rammenta Walter Benjamin – deve saper scavare; e anzi, di più: nello scavare, deve saper "procedere secondo un progetto" (Walter Benjamin *apud* Didi-Huberman 2009, 289, n.1: il passo, un una versione leggermente diversa, si legge in Benjamin [1932-1933] 2003). Colui che si limita a fare l'inventario dei reperti trovati, e non è in grado

di indicare nel terreno il luogo in cui era conservato l'antico, infatti si illude. Giacché, "i ricordi veri devono non tanto procedere riferendo, quanto piuttosto designare esattamente il luogo nel quale colui che ricerca si è impadronito di loro" (Didi-Huberman 2009, 289, n. 1).

English abstract

The International Workshop *Itálica: tiempo y paisaje* (Venice-Seville 2010) focused on the historical and landscape aspects of Itálica archaeological site. The ancient Roman town is used as case study in order to shed light on the complex system of relationships holding between an archaeological site and its surrounding landscape. The different projects think of Itálica not as an isolated area to be protected, but rather as a site which stands in need to be connected and integrated with the surrounding landscape.

Bibliografia essenziale

Benjamin [1932-1933] 2003

W. Benjamin, *Scavare e ricordare*, in W. Benjamin, *Scritti 1932-1933*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Torino 2003.

Didi-Huberman 2009

G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino 2009.

Ferlenga 2010

A. Ferlenga (intervista a), in M. Molina, *Nuevos arquitectos frente a Itálica. Un seminario analiza la compatibilidad entre ruinas arqueológicas y nuevos usos*, "El País", Andalucía, 3.10.2010, 8.

Marzo 2011

M. Marzo, A. Tejedor Cabrera (a cura di), *Itálica: tiempo y paisaje*, "Iuav giornale dell'università", 91 (19 gennaio 2011), numero monografico in occasione del workshop internazionale "*Itálica: tiempo y paisaje*".

Marzo 2012

M. Marzo, *Archeologia, Città, Turismo. Un possibile ruolo per il progetto di architettura*, in L. Coccia, *Architettura e Turismo*, Milano 2012, 207-209.

Tejedor Cabrera 2011

A. Tejedor Cabrera, *El tiempo y el paisaje* in M. Marzo, A. Tejedor Cabrera (a cura di), *Itálica: tiempo y paisaje*, "Iuav giornale dell'università", n. 91 (19 gennaio 2011), numero monografico in occasione del workshop internazionale "*Itálica: tiempo y paisaje*".

Bombe sulle rovine

Bombardamenti dei siti archeologici in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale e ricostruzioni postbelliche: *status quaestionis* e prima ricognizione bibliografica

Maria Bergamo



In questo contributo si presenta l'avvio di un filone di ricerca che ha come oggetto di indagine i danni e le distruzioni che, durante i bombardamenti che hanno colpito l'Italia nel corso della Seconda Guerra Mondiale, hanno interessato una particolare classe del patrimonio artistico e culturale nazionale: i monumenti e i siti archeologici. Anche i monumenti antichi infatti sono stati colpiti dalle offese aeree degli Alleati, e non solo, come più ovvio aspettarsi, quelli collocati all'interno delle città – come l'Arco di Augusto a Rimini o il Tempio di Augusto a Pola – ma anche interi siti archeologici posti in aree extraurbane, come Pompei o Villa Adriana presso Tivoli.

Lo studio si colloca nel più ampio contesto di ricerca sul tema "Architettura, guerra, memoria" condotto dal Centro Studi ClassicA dell'Università Iuav di Venezia e dalle Unità di ricerca Iuav "Architettura, archeologia, paesaggi: teatri di guerra", in collaborazione con il dottorato internazionale Villard d'Honnecourt, e più in particolare nel capitolo di ricerca "*Hostium rabies diruit. Distruzioni di monumenti italiani durante i bombardamenti anglo-americani della II guerra mondiale e poetiche della ricostruzione post bellica*". Gli esiti di questi studi, in corso dal 2006, sono stati il convegno *L'invenzione del passato e la memoria dell'antico nell'architettura italiana (XIX-XXI sec.)* tenutosi a Roma il 15 settembre 2010 presso l'Auditorium del Museo dell'Ara Pacis; la pubblicazione del numero monografico di "Opus incertum" *Costruzioni e ricostruzioni dell'identità italiana* nel 2010 e l'inaugurazione della collana "Monumenti in guerra" per Minerva editrice. Più in generale al tema "Architettura, guerra, memoria" sono stati dedicati alcuni numeri monografici di questa rivista: Engramma n. 61 (gennaio 2008) *Hostium Rabies Diruit*, Engramma n. 95 (dicembre 2011) *Il volto e la massa. Guerre, morte e architettura in Italia nel XX secolo*; Engramma n. 97 *Guerra e memoria* (marzo-aprile 2012): tutti i contributi dedicati al tema pubblicati in Engramma sono raccolti nella pagina tematica, presentata in questo stesso numero di Engramma: "Architettura e guerra. Distruzioni, ri-

costruzioni e politiche della memoria (XIX-XXI secolo)”. Il 16 novembre 2012 è stato infine organizzato presso l’Auditorium dell’Università Iuav di Venezia il convegno *Riciclare paesaggi, interpretare memorie: i teatri di guerra*.

Nella storiografia italiana il tema delle città in guerra è presente in diverse declinazioni tematiche, come la resistenza, lo sfollamento, i bombardamenti. Molto meno spazio è stato invece dedicato negli studi storiografici, ma anche archeologici e di storia dell’arte e dell’architettura, ai danni subiti dalle città intese come tessuto culturale e monumentale e dalle opere d’arte in esse conservate: dalle motivazioni del piano strategico di offesa bellica, alla valutazione dei danni provocati, ai progetti e alle azioni di ricostruzione realizzati nell’immediato dopoguerra; dai linguaggi architettonici e urbanistici utilizzati per il ripristino dei monumenti e per la riedificazione, fino ai risvolti simbolici sottesi alle poetiche della ricostruzione.

Ancor più esigua, nell’ambito di questo tema di indagine, è la documentazione riservata al patrimonio archeologico: non solo non esiste una ricerca completa e ad ampio raggio che presenti una mappatura dei siti danneggiati e una ricostruzione dello status quaestionis degli studi, ma in alcuni casi sembra non vi sia, neppure tra gli specialisti, una conoscenza anche minimale dei fatti. Lo stupore che coglie comunemente anche gli studiosi – storici e archeologi, restauratori e architetti – alla notizia di bombardamenti su alcune aree archeologiche (esemplare è il caso di Villa Adriana: *vide infra*), è un chiaro indizio di quanto poco il dato dei danneggiamenti del patrimonio archeologico italiano sia presente, non solo nella memoria storica condivisa, ma anche nelle conoscenze di base degli specialisti. Eppure si tratta di eventi che necessitano di una valutazione critico-storiografica approfondita per l’importanza dei monumenti coinvolti e per la gravità dei danni subiti, i dati dei quali sono tutti da rintracciare, dispersi nelle cronache locali, negli archivi delle Sovrintendenze o nelle relazioni di restauro sotto la generica voce “danni bellici”.

Per procedere nell’indagine è utile fare, soprattutto, una distinzione preventiva. Le rovine archeologiche presenti nelle città vivono le medesime vicende di chiese e palazzi, e con questi, e con tutta la popolazione, partecipano al drammatico destino delle città in guerra. Come gli altri edifici storici, esse vengono coinvolte nella distruzione come anche nella ricostruzione: sono monumenti ‘vivi’, immagini di un antico costantemente reinterpretato e modificato dal contesto urbano, che proprio per questo viene vissuto e percepito come parte della città stessa. Diversamente i bombardamenti subiti dalle aree di scavo poste al limitare delle zone abitate, o del tutto al di fuori di esse, sono più trascurati e per lo più dimenticati nella memoria collettiva: l’assenza di vittime o di danni a infrastrutture o quartieri residenziali è probabilmente la causa determinante la quasi totale mancanza di notizie sulle vicende delle archeologie bombardate.

E inoltre, se le moderne campagne di restauro e scavo dei grandi siti archeologici italiani iniziano proprio dopo il conflitto, raramente si procede a studi di ricostruzione filologica o materiale, sui reperti danneggiati, che restituiscano un quadro più completo dei danni provocati dalle bombe.

Da notare che, negli anni precedenti il conflitto, proprio alcuni dei luoghi archeologici che saranno bombardati avevano conosciuto importanti trasformazioni a opera del regime fascista, secondo l'ideologia del recupero della 'romanità' come antecedente delle attuali glorie della nazione italiana, e in particolare dell'Italia fascista. L'importanza conferita ai beni culturali archeologici e antichi è comprovata da altri fatti, noti in letteratura, ma che meritano di essere ulteriormente studiati e approfonditi: l'inserimento delle aree archeologiche extraurbane nel sistema di protezione dei monumenti stabilito dal Regime in previsione della guerra e il loro utilizzo come depositi per materiali preziosi provenienti dai musei infraurbani, rende evidente come le aree archeologiche venissero considerate, nella cultura civile e politica del tempo, parte integrante del patrimonio artistico italiano.

È molto interessante inoltre che anche i monumenti antichi e le aree archeologiche danneggiate abbiano partecipato – se pur in parte minima – alle campagne ricognitive e ricostruttive eseguite nel periodo postbellico col concorso dei finanziamenti alleati: operazione strategica questa, che sottilmente associava al fine ricostruttivo e risanante la veloce rimozione della memoria delle ferite inferte.

Per quanto riguarda i bombardamenti, interessante sarebbe infine capire – per quanto possibile – le motivazioni militari e strategiche che determinarono il bombardamento delle aree archeologiche extraurbane. Nel caso di monumenti antichi posti all'interno della città è difficile stabilire se la distruzione fosse mirata o se il coinvolgimento delle rovine archeologiche fosse un effetto secondario delle distruzioni che interessavano l'intera zona urbana. Più facile forse è ricercare la motivazione per cui sono stati considerati obiettivi bellici i siti archeologici extraurbani: nel caso che fossero posti in prossimità di infrastrutture strategicamente sensibili, come ponti o ferrovie, o lungo linee nemiche complessivamente considerate *area bombing*; o ancora che fossero sede di quartieri militari tedeschi. Tutte ipotesi da verificare e da approfondire caso per caso.

Indispensabile per questa ricerca è quindi l'intreccio di dati diversi: dagli archivi militari italiani e alleati, alla stampa e ai racconti locali; dalle relazioni di scavo e restauro, agli atti delle Sovrintendenze e del Genio civile. La prima ricognizione bibliografica che qui si presenta è organizzata in sezioni che divengono settori della preventiva indagine, necessaria per ricostruire le vicende belliche e postbelliche dei singoli monumenti antichi o degli interi siti archeologici colpiti, nel più ampio contesto della valorizzazione del patrimonio culturale antico negli anni precedenti il conflitto.

Archeologie bombardate: casi di studio

Su alcuni monumenti antichi l'interesse storico-critico si è aggiornato in tempi piuttosto recenti, come nel caso del Tempio di Augusto a Pola: Franco 1948; Mirabella Roberti 1949; Pavan 1952; Marsetic 2004. In altri casi la bibliografia più significativa resta confinata alle fonti storiografiche intorno agli anni del conflitto, come per l'Arco di Augusto di Rimini: in particolare Mansuelli 1944; Arias, Rinaldi 1948; Rinaldi 1948. Sul bombardamento del sito archeologico di Pompei si veda invece l'esemplare lavoro ricostruttivo di Garcia y Garcia 2006 appoggiato su una dettagliatissima fonte come Maiuri 1956. Tutto da studiare è il caso di Villa Adriana a Tivoli: Aurigemma 1948; Gizzi 1990.

Sugli interventi archeologici durante il ventennio fascista

Si vedano – nella sterminata bibliografia – la più importante fonte coeva, la *Mostra augustea romanità* 1938 e alcuni esempi di interventi, come Ricci 1927; Moretti 1928. Tra le ricostruzioni storico-critiche dell'attività archeologica si vedano: Manacorda 1982; Manacorda, Tamassia 1985; Muntoni 2004; Palombi 2006; Gentile 2007; Pallottino 2008. Per un esempio di analisi della politica dell'immagine legata ad un monumento antico ricreato durante il Regime – l'Ara Pacis – si vedano Calandra di Roccolino 2010 e Dolari 2010. Fondamentali studi da cui prendere avvio per comprendere la poetica della 'romanità' sono quelli seguiti da Canfora nei "Quaderni di storia", in particolare Canfora 1976; Cagnetta 1979. Infine si vedano i più recenti aggiornamenti bibliografici sul tema, anche in lingua inglese: Nelis 2011 e Arthurs 2012.

Sulla protezione e tutela dei monumenti in guerra

Si vedano preliminarmente le fonti relative alla Prima Guerra mondiale: Ojetti 1917 e 1920, e alla Seconda: Bottai 1938; *Protezione del patrimonio artistico* 1938; Stellingwerff 1939; Franco 1942; La Colonna Traiana 1942; *Protezione del patrimonio artistico* 1942; Vedovato 1944. Per un aggiornamento critico si vedano *Archeologia in posa* 1994; Klinkhammer 2005; Franchi 2006; Dagnini Brey 2010; Coccoli 2011; Biscioni 2010; Carlesi 2012.

Sulla ricostruzione nel dopoguerra

La bibliografia è ampia e spesso procede localmente, ma in via generale si vedano le fonti dell'immediato dopoguerra: *Cinquanta monumenti italiani* 1947; *Barbarie Anglo-Americana* 1944; *La guerra contro l'arte* 1944; *Works of Art* 1946; Lavagnino 1947; Lavagnino 1949; *Mostra del restauro di monumenti* 1949; Wittkower 1949; *La ricostruzione del patrimonio artistico* 1950; *Le opere pubbliche e le riparazioni* 1950; *Mostra della ricostruzione nazionale* 1950.

Interessanti sono gli studi sulle figure dei grandi restauratori: Barbacci 1955; Casiello 1996; Pallottino 1996; Fiengo, Guerriero 2004; Pascolutti 2008; Pascolutti 2011; Tessari 2010. In generale sul valore del salvataggio e recupero delle opere d'arte durante la guerra come costruzione d'identità si vedano: Nicholas 1994; Bonifazio 1998; Sette 2002; Lambourne 2001; Settis 2005; Banfi, Bordignon, Centanni 2008; *Hostium rabies diruit* 2008; Treccani 2008; Barbanera 2009; Centanni 2010; Ciancabilla 2010; De Stefani, Coccoli 2011.

Bibliografia per esteso

Archeologia in posa 1994

Archeologia in posa, a cura della Soprintendenza archeologica di Roma, Roma 1994.

Arias, Rinaldi 1948

P. Arias, G. Rinaldi, *Il consolidamento dell'Arco di Augusto nella città di Rimini*, "Giornale del Genio civile", 1 (1948).

Arthurs 2012

J. Arthurs, *Excavating Modernity: the Roman past in fascist Italy*, Ithaca-London 2012.

Aurigemma 1948

S. Aurigemma, *La villa Adriana presso Tivoli*, Tivoli 1948.

Banfi, Bordignon, Centanni 2008

A. Banfi, G. Bordignon, M. Centanni, *The Age of Mars. Presentazione di "Works of Art in Italy. Losses and Survival in the War"* (London 1945), "La Rivista di Engramma", 61 (2008).

Barbacci 1955

A. Barbacci, *Le moderne teorie del restauro dei monumenti*, Atti del VII congresso nazionale di Storia dell'Architettura (Palermo, 24-30 settembre 1950), Roma 1955.

Barbanera 2009

Barbanera M. (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino 2009.

Barbarie Anglo-Americana 1944

Barbarie Anglo-Americana. Distruzioni del patrimonio storico-artistico italiano: dallo scoppio della guerra al 4 giugno 1944-XXII, Venezia 1944.

Biscioni 2010

R. Biscioni, *I monumenti e la loro protezione. La propaganda fotografica*, in L. Ciancabilla (a cura di), *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, Atti del convegno (Bologna, 23-24 novembre 2007), Bologna 2010, 53-66.

Bonacina 1970

G. Bonacina, *Obiettivo: Italia. I bombardamenti aerei delle città italiane dal 1940 al 1945*, Milano 1970.

Bonifazio 1998

P. Bonifazio, *Tra guerra e pace: società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Milano 1998.

Bottai 1938

G. Bottai, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, "Bollettino d'arte", 10 (1938).

Botti, Cermelli 1989

F. Botti, M. Cermelli, *La teoria della guerra aerea in Italia dalle origini alla Seconda guerra mondiale (1884-1939)*, Aeronautica Militare, Ufficio Storico, Roma 1989.

Cagnetta 1979

M. Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Bari 1979.

Calandra di Roccolino 2010

G. Calandra di Roccolino, *L'invenzione di un monumento. I progetti di Vittorio Ballio Morpurgo per l'Ara Pacis Augustae*, "Opus incertum", 6-7 (2009-2010), 75-86.

Canfora 1976

L. Canfora, *Classicismo e fascismo*, "Quaderni di Storia", II, 3 (1976), 15-48.

Carlesi 2012

A. Carlesi, *La protezione del patrimonio artistico italiano nella RSI (1943-1945)*, Milano 2012.

Casiello 1996

S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venezia 1996.

Centanni 2010

M. Centanni, *Italia anno zero: lacerazioni e plastificazioni della memoria*, "Opus incertum", 6-7 (2009-2010), 19-30.

Ceola 1994

P. Ceola, *I bombardamenti. L'uso strategico dell'arma aerea nella seconda guerra mondiale*, "L'impegno", XIV, 2 (1994).

Ciancabilla 2010

L. Ciancabilla, *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il restauro dei Monumenti danneggiati dalla guerra, alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in L. Ciancabilla (a cura di), *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei. Atti del convegno (Bologna, 23-24 novembre 2007)*, Bologna 2010, 23-40.

Cinquanta monumenti italiani 1947

Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla Guerra, a cura dell'Associazione Nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla Guerra, Roma 1947.

Cocco 1939

G. L. Cocco, *Guerra aerea contro le città*, Brescia 1939.

Coccoli 2011

C. Coccoli, *First Aid and Repairs: il ruolo degli Alleati nella salvaguardia dei monumenti italiani*, "Anatkh", 62 (2011), 13-23.

La Colonna Traiana 1942

La Colonna Traiana: rilievi fotografici eseguiti in occasione dei lavori di protezione antiaerea, a cura della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma 1942.

Dagnini Brey 2010

I. Dagnini Brey, *Salvate Venere! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella seconda guerra mondiale*, Milano 2010.

De Stefani, Coccoli 2011

L. De Stefani, C. Coccoli, *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia 2011.

Dolari 2010

S. Dolari, "Multia renascentur". *Ara Pacis Augustae, la storia del monumento nel XX secolo*, in "Opus incertum", 6-7 (2009-2010), 53-74.

Douhet 1932

G. Douhet, *Il dominio dell'aria, Probabili aspetti della guerra futura e gli ultimi scritti del gen. Giulio Douhet*, Milano 1932.

Fiengo, Guerriero 2004

G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Napoli 2004.

Franco 1942

F. Franco, *La protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea nella Venezia Giulia*, Firenze 1942.

Franco 1948

F. Franco, *I restauri del tempio di Augusto a Pola*, "Ateneo Veneto" (1948).

Garcia y Garcia 2006

L. Garcia y Garcia, *Danni di guerra a Pompei*, Roma 2006.

Gat 2000

A. Gat, *Fascist and Liberal Visions of the War*, Oxford 2000.

Gentile 2007

E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Milano 2007.

Gioannini, Massobrio 2007

M. Gioannini, M. Massobrio, *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Milano 2007.

Gizzi 1990

S. Gizzi, *Per una rilettura della storia dei restauri di Villa Adriana dal 1841 al 1990*, "Bollettino d'Arte", 109-10 (1990), 1-76.

Gribaudo 2005

G. Gribaudo, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, Torino 2005.

La guerra contro l'arte 1944

La guerra contro l'arte, Milano 1944.

Hostium rabies diruit 2008

G. Bordignon, G. Calandra di Roccolino, A. Pedersoli (a cura di), *Hostium Rabies Diruit. Distruzioni di monumenti italiani durante i bombardamenti anglo-americani*, "La Rivista di Engramma", 61 (2008).

Klinkhammer 2005

L. Klinkhammer, *Arte in guerra: tutela e distruzione delle opere d'arte italiane durante l'occupazione tedesca: 1943-1945*, in G. Masetti, A. Panaino, *Parola d'ordine Teodora, Atti del convegno (Ravenna, dicembre 2004)*, Ravenna 2005.

Lambourne 2001

N. Lambourne, *War Damage in Western Europe: The Destruction of Historic Monuments during the Second World War*, Edinburgh 2001.

Lavagnino 1947

E. Lavagnino, *Danni di guerra ai monumenti dell'Italia centrale e settentrionale*, "La rassegna d'Italia", 1947.

Lavagnino 1949

E. Lavagnino, *Restauro. Il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti 1938-1948*, Appendice II, vol. II (Roma 1949), 701-703.

Maiuri 1956

A. Maiuri, *Taccuino Napoletano: giugno 1940-luglio 1944*, Napoli 1956.

Manacorda 1982

D. Manacorda, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, "Archeologia Medievale", 9 (1982) 443-470.

Manacorda, Tamassia 1985

D. Manacorda, R. Tamassia, *Il piccone del regime*, Roma 1985.

Mansuelli 1944

G. A. Mansuelli, *L'Arco di Augusto in Rimini*, "Emilia romana", Firenze 1944.

Marsetic 2004

R. Marsetic, *I bombardamenti alleati su Pola, 1944-1945: vittime, danni, rifugi, disposizioni delle autorità e ricostruzione*, Rovigno-Fiume-Trieste 2004.

Mirabella Roberti 1949

M. Mirabella Roberti, *Notiziario Archeologico Istriano 1940-48*, "Atti e Memorie della Società Istriana" (1949), 20-23.

Moretti 1928

G. Moretti, *Il Museo delle navi romane di Nemi*, Roma 1928.

Mostra augustea romanità 1938

Mostra augustea della romanità. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, settembre 1937 - novembre 1938), Roma 1938.

Mostra del restauro di monumenti 1949

M. Muraro (a cura di), *Mostra del restauro di monumenti e opere danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie*, Venezia 1949.

Mostra della ricostruzione nazionale 1950

Mostra della ricostruzione nazionale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, maggio-ottobre 1950), s.l., 1950.

Muntoni 2004

A. Muntoni, *Architetti e archeologi a Roma*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004.

Nelis 2011

J. Nelis, *From Ancient to Modern: The Myth of Romanità during the Ventennio fascista. The Written Imprint of Mussolini's Cult of the "Third Rome"*, Bruxelles-Roma 2011.

Nicholas 1994

L. H. Nicholas, *The Rape of Europa: the Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second*

World War, London 1994.

Ogetti 1917

U. Ogetti, *I monumenti italiani e la guerra*, Milano 1917.

Ogetti 1920

U. Ogetti, *I nani tra le colonne*, Milano 1920.

Le opere pubbliche e le riparazioni 1950

Le opere pubbliche e le riparazioni dei danni di guerra nell'anno 1949, a cura del Ministero dei lavori pubblici, Roma 1950.

Pallottino 1996

E. Pallottino, *Restauro e ricostruzione dell'antico dopo le esperienze del Governatorato di Roma e i loro precedenti ottocenteschi*, in *Architettura moderna a Roma e nel Lazio*, Roma 1996.

Pallottino 2008

E. Pallottino, *Architetti e archeologi costruttori d'identità*, "Ricerche di storia dell'arte", 95 (2008).

Palombi 2006

D. Palombi, *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma 2006.

Pascolutti 2008

F. Pascolutti, *Il genio civile e l'attività di restauro durante la ricostruzione nel secondo dopoguerra*, tesi di Dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, XXI Ciclo, Università Federico II, Napoli 2008.

Pascolutti 2011

F. Pascolutti, *Alfredo Barbacci: il soprintendente ed il restauratore. Un artefice della ricostruzione post-bellica*, Argelato 2011.

Pavan 1952

G. Pavan, *Il Tempio di Augusto a Pola*, "La porta occidentale", 5-6 (1952), 131-139.

Praticelli 2009

M. Praticelli, *L'Italia sotto le bombe. Guerra aerea e vita civile 1940-1945*, Bari 2009.

Protezione del patrimonio artistico 1938

Protezione del patrimonio artistico e culturale, in *Istruzione sulla protezione antiaerea*, a cura del Ministero della Guerra, Roma 1938.

Protezione del patrimonio artistico 1942

La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea, a cura della Direzione generale delle Antichità e delle Belle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale, Firenze 1942.

Ricci 1927

C. Ricci, *Gloriose imprese archeologiche: il Foro d'Augusto a Roma, le Navi di Nemi, Pompei ed Ercolano*, Bergamo 1927.

La ricostruzione del patrimonio artistico 1950

La ricostruzione del patrimonio artistico italiano, a cura della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma 1950.

Rinaldi 1948

G. Rinaldi, *La tecnica dei consolidamenti per il ripristino dei monumenti danneggiati da eventi bellici (Arco di Augusto e Tempio malatestiano in Rimini)*, Bologna 1948.

Sette 2002

M. P. Sette, *La ricostruzione postbellica: successi, limiti, difficoltà*, in *Id.*, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino 2002, 166-174.

Settis 2005

S. Settis, *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Milano 2005.

Stellingwerff 1939

G. Stellingwerff, *La protezione antiaerea nel quadro del piano regolatore di Roma imperiale*, Roma 1939.

Tessari 2010

C. Tessari, *Per una storia della ricostruzione dei Beni Architettonici: il conflitto tra tecnici e le istituzioni*, "Opus incertum", 6-7 (2009-2010), 11-18.

Treccani 2008

G. P. Treccani, *Monumenti alla guerra: città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Milano 2008.

Vedovato 1944

G. Vedovato, *La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree*, Firenze 1944.

Wittkower 1949

R. Wittkower, *Restoration of Italian Monuments*, "The Burlington Magazine", 554 (1949), 140-142, con traduzione a cura di G. Bordignon, "La Rivista di Engramma", 97 (2012).

Works of Art 1946

Works of art in Italy: Losses and Survivals in the War 1943-1946, a cura del British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and Other Material in Enemy Hands, London 1946, edito in versione integrale in "La Rivista di Engramma", 61 (2008).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • gennaio/febbraio 2013

www.engramma.org

104

marzo 2013

ENGRAMMA • 104 • MARZO 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-49-2

Immagini del mito, persone della storia, figure del pensiero

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-49-2

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Ancora una trasmigrazione della ninfa, fra giocattoli, merci, gioielli,
transformer
Recensione a *Gabriels and the Italian Cute Nymphet*
Antonella Sbrilli
- 11 Il grande metafisico. De Chirico e *l'Ars regia*
Michela Santoro
- 25 Il mito di Ebe: da allegoria della temperanza a simbolo della libertà
Claudia Solacini
- 37 L'immagine di Ebe tra fonti antiche e ritratti allegorici del XVIII
secolo: una galleria
Claudia Solacini
- 40 Botticelli orefice del dettaglio.
Uno *status quaestionis* sui soggetti del fondale della *Calunnia di Apelle*
Sara Agnoletto
- 46 Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo: un aggiorna-
mento
Alessandra Pedersoli
- 50 Ancora per Tiziano (ma con un'interferenza) e Caterina Sandella
Lionello Puppi
- 61 James Hillman, Elogio di Babele (conferenza Siena, 17 novembre 1999)
a cura di Donatella Puliga
- 72 Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung.
Presentazione del volume Moretti&Vitale 2013
Daniela Sacco
- 84 Il teatro della Sfinge e altri mitodrammi.
Presentazione del IV volume della collana ClassicA, Ca' Foscarina,
Venezia 2013
Stefano Bartezzaghi, Monica Centanni, Daniela Sacco

Ancora una trasmigrazione della ninfa, fra giocattoli, merci, gioielli, *transformer*

Recensione a *Gabriels and the Italian Cute Nymphet*

Antonella Sbrilli

Bisogna armarsi di un dizionario ludico e ricco di prestiti orientali per muoversi nella materia del catalogo *Gabriels and the Italian Cute Nymphet* (Mazzotta, 2012). Il volume, che raccoglie le opere di Paolo Gabrielli (in arte Gabriels) – oggetti smontabili in bronzo lucido, dalle insolite e perturbanti forme biomorfe, esposti al Museo Canonica di Roma – accompagnate da un saggio interpretativo di Giancarlo Carpi e da ‘postille’ dello stesso artista alle singole opere, è un’escursione fra antico e postmoderno, Stati Uniti e Giappone, filosofia e filologia, giochi di parole in molte lingue. Intanto, già nel titolo, si presenta l’aggettivo *cute*: letteralmente *grazioso* (ma anche *tenero, carino, cucciolo*), il termine sta a indicare un complesso fenomeno estetico che riguarda dapprima l’illustrazione, il cinema d’animazione, la produzione di giocattoli, per poi sconfinare in esperienze artistiche *tout-court*, in cui si riveli la predilezione per tratti infantili, neonatali (personaggi dagli occhi grandi e dalle forme arrotondate, secondo un tipico *Kindchenschema*).

Passati dal mondo di Walt Disney ai manga giapponesi, questi tratti aggraziati, e al tempo stesso deformi, hanno prodotto un universo di forme peculiari, che ha avuto un’interpretazione di successo nelle figure di Takashi Murakami, esponente della corrente *Superflat* (dove confluiscono pop, cartoni animati, linguaggi pubblicitari, invenzione oggettistica). Subito dopo il *cute*, il catalogo ci presenta i *kewpies*, esserini inventati al principio del ‘900 dall’illustratrice americana Rose Cecil O’Neill. Da un’accorta trasformazione degli eroti e cupidi della tradizione classica, nasce il *kewpie* (deformazione di *Cupid*), una figura adatta a illustrare storie per l’infanzia ma anche, e questa è la novità, a pubblicizzare (e contestualizzare) le merci del dirompente mercato capitalista.

Fenomenicamente diverse fra loro – argomenta Giancarlo Carpi – le merci “trovano nell’unità del valore di scambio una loro identità noumenica”, apparendo “accanto a una figura *cute*, a un soggetto/non-soggetto”. Figurine

attraenti e disturbanti, questi esseri – così marginali in apparenza – rivelano, alla luce di questi studi, una loro importanza nella storia della cultura visiva moderna, nei suoi intrecci con la società mercantile, i mass-media, l'idea di famiglia e di bambino. Dal punto di vista della storia dell'arte, si diffondono proprio nell'epoca dell'art-nouveau, stilizzando e sterilizzando l'attenzione per la natura in forme mercificabili e riproducibili.

Un'altra parola con cui familiarizzare per affrontare le opere di Gabrielli è il giapponese *otaku*, che indica i fanatici dei fumetti e dei giochi, disconnessi dalla vita reale, attivi in un mondo sostituito; e soprattutto *Dunny*, un giocattolo a forma di coniglietto prodotto dalla Kidrobot: testa enorme, corpo minuscolo, orecchie dritte.

Una versione bronzea e 'aumentata' di *Dunny* campeggia non senza ironia sulla copertina del volume, perché l'opera a cui presta la sua aura è un concentrato di significati, di riferimenti, di richiami, il cui titolo completo suona: *Ninfa moderna (Etant Dunny)*. Nel sottotitolo c'è un gioco di parole fra il *Dunny* e l'opera di Marcel Duchamp *Etant donnés (Essendo dati)*, celebre installazione visibile, al museo di Philadelphia, attraverso una porta con due spioncini, che rivelano, al di là, un manichino di donna nuda, una lampada a gas, una cascata d'acqua. Nel titolo *Ninfa moderna* il richiamo



Gabriels, *Ninfa moderna*, 2008 davanti a Pietro Canonica, *La raffica*, 1924, Roma, Museo Canonica
 Gabriels, *Ninfa moderna (Etant Dunny)*, 2008, bronzo lucidato, patina nera, vetro dipinto, plexiglas, lattice e silicone, 50x34x22 cm., Fonderie Venturi, Granarolo, vista frontale

esplicito è ad Aby Warburg e – come ci informa lo stesso artista – ai saggi sulla ninfa di Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman. Leggiamo il titolo *Ninfa moderna*: ma quello che vediamo è un coniglietto in bronzo lucido, con dei segni labirintici sulla superficie e delle calottine trasparenti da cui sono visibili una vagina, un ano, dei piccoli seni realizzati in *cyberskin* e lattice. È in questo che – secondo Gabrielli – si è trasformata la ninfa, “creaturella femminile misteriosa, seducente e immortale (non invecchia) ... sempre scintillante (al pari del bronzo polito e dello specchio)”.

Per quali strade la fanciulla dipinta dal Ghirlandaio nella Cappella Tornabuoni, descritta da Warburg come un’apparizione flagrante dell’antico, è finita incapsulata in una tuta metallica, con i dettagli iperrealistici del sesso e della carne dietro un vetro? Il percorso indicato da Gabrielli (e da Carpi) è ostico, leggermente perverso, ma non privo di risonanze. Intanto, nella mostra, tenutasi nelle sale del Museo Canonica di Roma, una specie di fortino (la Fortezzuola) dentro la Villa Borghese, la *Ninfa moderna* di Gabrielli era collocata davanti a un gesso dello scultore Pietro Canonica, uno studio per un monumento funerario del 1924, dal titolo *La raffica*. Una fanciulla dalle vesti e dai capelli ventilati sembra l’estrema espressione tardo liberty e simbolista di quella teoria degli “accessori in movimento” che polarizzano la dialettica fra giovinezza e morte, promessa e perdita, evidenza della vita e sua cristallizzazione. Davanti a questo grande gesso dannunziano, ecco lì il robottino lucido, piccolo e misterioso.

Caduti i panneggi e spentesi le aure – dicono Gabrielli e Carpi, portando a sostegno una bibliografia sull’estetica postmoderna – la ninfa attuale non attende più la rappresentazione esteriore di un fenotipo: destinata a rimanere embrione mai pienamente sviluppato, è rappresentata da un giocattolo in pelle in un involucro scintillante, da osservare come in un *peep-show*, da



Elena, 2011, scomponibile in 67 elementi a incastro, bronzo lucidato a specchio, occhi in vetro dipinto, 17,5 x 36 x 12 cm., Fonderia Bonvicini, Verona (vista $\frac{3}{4}$ posteriore e i 67 elementi componenti)

smontare pezzo a pezzo e da ricomporre, se si è in grado di farlo. “[...] la ninfa moderna è un *Dunny*: un’immagine stereotipata e archetipica, nata come stereotipo-prototipo di un desiderio originario, che qui viene esibito in forma un tantino disturbante e ironica – le prospettive tradizionali in cui può rendersi in qualche modo visibile l’origine divenuta ovvio, l’immediato invisibile, la rivelazione fattasi *cuteness*, l’idea depotenziata nel grazioso” (Gabrielli).

Da un punto di vista tecnico, Gabrielli progetta tutte le parti dell’oggetto, compresi gli ingranaggi, le ghiera, gli incastri, prepara i calchi, che vengono poi realizzati in fonderie italiane. Si tratta di un procedimento lungo, costoso, accurato, che fa di ciascuna di queste creazioni un oggetto da *Wunderkammer*, un pezzo di oreficeria inattuale, un “giocattolo per malinconici”.

Considerato un esponente del neo-pop italiano, Gabrielli ha esposto soprattutto negli Stati Uniti, e le sue opere sono state definite “illuminazioni rispetto al mondo di sogno dei feticci industriali, preziosi soprassalti, improvvisi risvegli di auratica ironia dall’interno della fantasmagoria della merce”. In mostra e in catalogo è possibile vedere i componenti smontati, per esempio delle opere dedicate a Elena e a Paride, due congegni che possono a loro volta incastrarsi fra loro (come se Paride fosse “l’anima segreta di Elena”) o di quelle dedicate alle figure mitiche giapponesi Izanami e Kagututi. Appoggiati su legno o velluto, sotto il vetro di una teca, i pezzi smontati sembrano reperti ora archeologici, ora zoologici, di ere e popolazioni non del tutto terrestri. Nei vari stadi di montaggio, proprio come *transformer* di lusso, le opere assumono diverse facce e sensi.



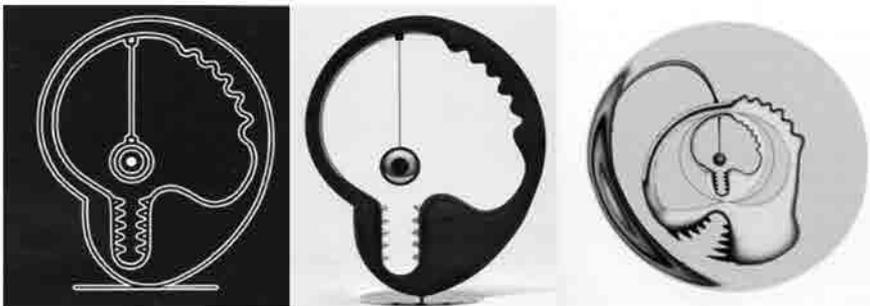
Pulcinsirena, 2008, trasformabile in pulcino (chiusa) o in sirena (aperta) mediante articolazioni e meccanismi a molla interni; bronzo lucidato con elementi patinati, 26 x 14 x 20 cm.; Fonderie Bonvicini, Verona

Il *Pulcinsirena* passa dalla forma chiusa, embrionale, a quella aperta, trasformandosi – attraverso meccanismi a molla interni – in una sirena appoggiata a un fondale marino (in bronzo patinato), come in una metamorfosi insieme barocca e surrealista, che ricorda anche le fantasie materiche di Savinio. Al pari dei meccanismi formali, anche i titoli alludono alla natura ibrida, evolutiva e complessa dell'ispirazione da cui hanno origine.

Abbondano i giochi di parole (*Oggetto di culto*), gli ircocervi (*Heliogabriels*), i calembours (*Lolli-pope*), i doppi sensi (*Eroina Anadiomene*), strettamente connessi ai singoli dettagli dell'opera. Il gioco di parole *Pulci-Nona* sintetizza la forma del pulcino con il suono della Nona sinfonia prodotto da un carillon interno al pulcino stesso. A meccanismi simili si rifanno i gioielli in oro bianco: l'anello *Heliogabriels*, che cambia faccia ruotando una ghiera collegata a una ruota dentata; gli orecchini in forma di pulcino che si chiamano *Chick too Chick*, un pendaglio che richiama il pendolo di Edgar Allan Poe. A Poe, Gabrielli dedica un'opera dai tratti essenziali, quasi optical: *P(O)endulum (Ritratto di Edgar Allan Poe)* e una serie di riflessioni teoriche, rivelando la sua predilezione per lo scrittore statunitense, che seppe coniugare orrore e bellezza, tracce di ninfe e paure ancestrali, intravedendo sempre, dietro a qualunque forma, la struttura del congegno narrativo, a incastro, che la rende possibile.

ENGLISH ABSTRACT

The volume *Gabriels and the Italian Cute Nymphet* (Rome, Museo Canonica, Mazzotta 2012) presents a selection of artworks by Italian artist Paolo Gabrielli, prefaced by a dense



P(O)Endulum, 2012; *P(O)Endulum (Ritratto di Edgar Poe)*, 2012, bronzo lucidato a specchio, rivestimento nero DLC, particolari in bronzo cromato, base in acciaio lucidato a specchio, corpo in 3 parti tenute insieme da magneti, occhio-pendolo mobile, 38 x 30 x 8,5 cm. *P(O)Endulum, Anamorfosi conica*, 2012

essay by Giancarlo Carpi and postscripts on single works by the artist himself. Carpi's essay deals with the concept of cute, its connections with goods and communication; the transformation of classical Cupid in "kewpie" in American illustrations in the beginning of 20th C; the importance of cuteness in Art Nouveau style, in cartoon design, and its transmigration in Japanese art. All these items have a role in explaining Paolo Gabrielli's works, shiny refined bronze figures transformable through internal mechanical articulations. Titles, too, are the product of assemblage of words and concepts, evoking multiple meanings dealing with classical, modern and post-modern culture. The most relevant artwork (as far as Engramma researchs are concerned), is *Ninfa moderna*, a bronze toy with cyberskin sexual details, referring to nympha in scientific, artistic, literary, philosophical and critical ways.

Il grande metafisico. De Chirico e l'*Ars regia*

Michela Santoro

Il primo a esplorare gli aspetti esoterici, ovvero a ricostruire le relazioni tra il pittore di Volos e l'alchimia, è stato Maurizio Calvesi che già trent'anni orsono, con *La Metafisica schiarita* propose una preziosa esegesi del de Chirico ermetico. Nella cospicua bibliografia dell'emerito professore della Sapienza di Roma, il Nostro è argomento riproposto con ricorrenza cadenzata (Calvesi 1982; Calvesi 1988; Calvesi, Mori 1998; Calvesi 2008). Che il *Pictor optimus* fosse ben più che attratto dall'esoterismo e dall'alchimia è l'artista stesso a dichiararlo, a firma del coniuge Isabella Far (in realtà suo *alter ego* di penna) quando scrive: "il pittore, come un alchimista nel suo laboratorio, cercava la materia meravigliosa... Era possibile che un pittore compisse un



Giorgio de Chirico, Volos 1888-Roma 1978 (foto di I. Penn, 1944)

lavoro da alchimista, diventasse una specie di mago” (Far 1968, 10). In occasione del trentennale dalla morte del Maestro, ne è stata pubblicata, per i tipi di Bompiani e a cura di A. Cortellessa, l'*opera omnia*, la sua intera produzione letteraria raccolta in due volumi (de Chirico 2008; de Chirico 2012).

Vediamo, allora, dove e come l'opera pittorica dechirichiana può essere interpretata come rivelazione di un itinerario iniziatico, perché un gran numero di sue tele presentano continuamente, già dai primi anni di Monaco e Parigi, celate con sapienza, allusioni e analogie con la sterminata iconografia dell'*Ars Regia*. È infatti possibile che, a contatto con gli ambienti tedeschi, ma soprattutto con quelli francesi, dove è noto che Duchamp, Breton e André Masson avessero frequentazione con i circoli e i circuiti dell'esoterismo, anche il Nostro ne sia stato in qualche modo influenzato (sono gli anni in cui la fama di Schuré, Steiner, Madame Blavatskaija, Leadbeater, Wirth, è all'apice e i loro scritti diventano “testi sacri” per accolti).

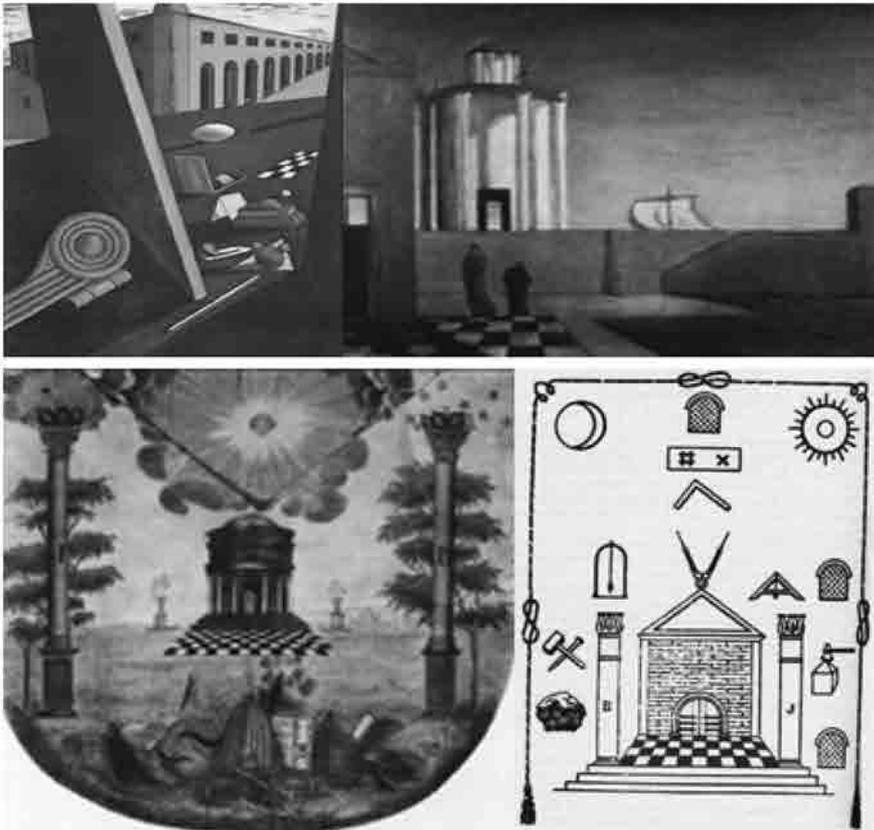
Del resto anche Roma, dove il pittore si trasferisce negli anni Venti, era a quel tempo una città di cui sino al 1913 era stato sindaco il Gran Maestro Nathan e dove occultismo, spiritismo, massoneria, egregore iniziatiche godevano di un notevole *appeal*. Si pensi al “Gruppo di Ur”, ad Evola ed Arturo Reghini; alle sedute nei salotti futuristi dei fratelli Corra e Ginna; alle pagine che Pirandello ne *Il fu Mattia Pascal* dedica alla biblioteca teosofica del Paleari; al “Cabaret del Diavolo” inaugurato in via Basilicata dal framassone Gino Cori; all'Emanuele Cavalli della Fratellanza di Miriam (Benzi 1984; Benzi 2004; Salaris 1999). Un “metafisico” come Giorgio de Chirico non poteva mostrarsi indifferente a questa Roma “degli enigmi” che gli aveva fatto dire, come ricorda l'architetto greco Dimitris Pikionis, suo sodale negli anni ateniesi d'Accademia: “Il latino è la lingua che può esprimere meglio tutti questi misteri... E così pure l'architettura romana. Roma è il luogo di questi misteri” (Pikionis 1998).

Va ricordato a margine che entrambe le mogli di de Chirico, le russe Raissa Gurievich e Isabella Pakszwer (*alias* Isa Far), erano di religione israelita, annotazione anagrafica questa, all'epoca, sovente taciuta, perché pregiudizievole in tempi di discriminazione razziale. Gli stessi fratelli, Giorgio e Savinio, furono sospettati, nell'Italia delle “epurazioni”, di estrazione giudaica (Bragaglia 1937), tanto da indurre il Nostro a trasferirsi a Parigi nel 1938. I contatti con la cultura ebraica, profondamente permeata di atmosfere iniziatiche e cabalistiche, come dimostra l'ascendente su riti massonici e congreghe occultiste, può senz'altro avere offerto a de Chirico più di uno spunto per meditazioni e rielaborazioni iconiche.

Nei quadri selezionati, come vedremo, è tutto un rincorrersi di rimandi, di citazioni, di riferimenti a quadri di loggia inglesi, a stampe alchemiche dell'Umanesimo italiano e tedesco, alla simbologia astrologica, a quella dei Tarocchi, a tutto il repertorio da "Grandi Iniziati".

La scacchiera

Uno dei temi cardine della simbologia massonica è la scacchiera, rappresentazione iconografica, per mezzo delle tessere bianche e nere, della dualità del mondo e degli opposti pitagorici ed eraclitei: il giorno e la notte, il bene ed il male, il maschile ed il femminile, il divino ed il terreno etc. La



G. de Chirico, *Le caserme dei marinai*, 1914, Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach, USA (si noti al centro, sulla destra, il tappeto a scacchiera della tradizione framassonica e, poco più in alto, l'uovo ermetico); G. de Chirico, *L'enigma dell'arrivo e della sera*, 1912, collezione privata; Il caratteristico pavimento a scacchiera del Tempio massonico, su un grembiule da maestro libero muratore del XIX secolo, Museo del Risorgimento, Milano; L. Rabuf, *Tavola descrittiva di simbologia muratoria*, 1948 (da J. Boucher: in primo piano il pavimento a riquadri bianchi e neri)

coniunctio oppositorum suggerita dall'alchimia consiste nel percorrere come funamboli la sottile corda virtuale tesa a segnare il confine tra i riquadri della pedana. Il pittore di Volos ha messo in scena nelle sue tele, più volte e con insistito compiacimento, questo dettaglio presente in tutte le logge della libera muratoria, un tappeto a scacchi, trasposizione simbolica della condizione umana (Boucher 1980; Guenòn 1990; Sessa 2001).

Ermetismo e tarocchi

Il corrispettivo greco di Thot è l'Ermete Trismegisto del mondo tardo-antico, quello degli alessandrini plotiniani, e de Chirico, così sensibile alle tematiche della metafisica neo-platonica, si serve di uno strumento imprescindibile per la manipolazione della realtà: la bacchetta magica del bagatto.

Il bagatto, prima delle 22 lame dei tarocchi divinatori (altrettante sono le lettere dell'alfabeto ebraico), rappresenta l'uomo ermetico che trasforma se stesso, così come il massone sgrossa la pietra grezza, sino a renderla cubica,

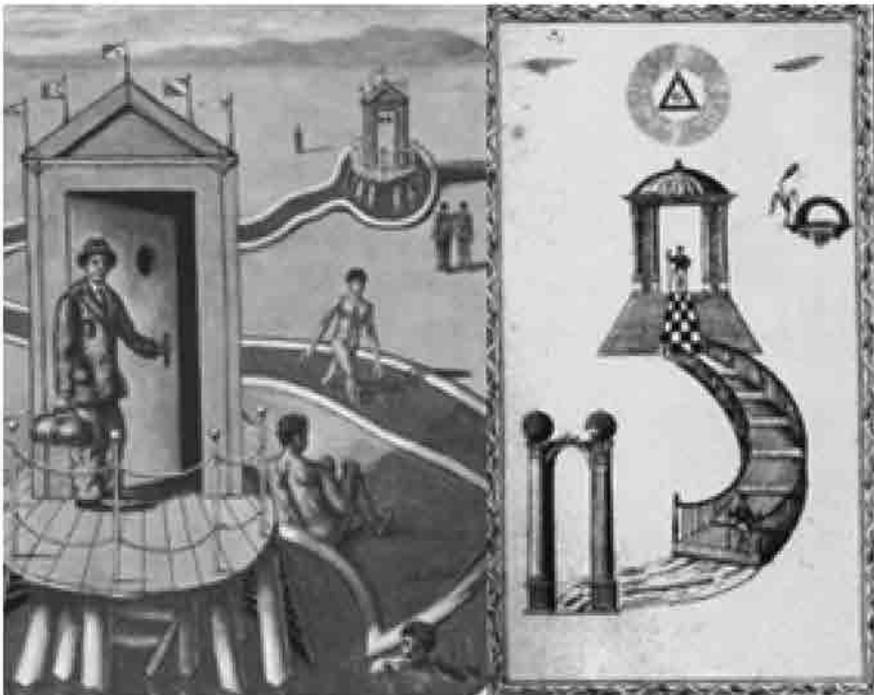


G. de Chirico, *Malinconia ermetica*, 1919, Musée d'Art Moderne de la Ville, Paris (in primo piano, davanti al busto di Hermes-Thot la bacchetta magica degli alchimisti, la stessa del bagatto); *Il bagatto*, la prima lama degli Arcani maggiori, dal mazzo di tarocchi Visconti-Sforza, sec. XV, Italia settentrionale, collezione Pierpont-Morgan, New York (nella mano sinistra: la bacchetta magica dell'ermetismo; sul tavolo gli strumenti del lavoro filosofale)

pronta a far parte dell'alzato del Tempio. Magia, nella radice greca del termine, è legata al verbo *massein* (e da qui *ekmassein*), cioè impastare, plasmare con le mani. Il *kerinòn ekmagheion* corrisponde al latino *effigies impressa* (Estienne 2008, 490); le *imagines maiorum* dei romani – il calco di cera modellata – riverberano il feticcio, nell'antico rito dell'uomo trasmutatore che prende possesso del mondo sensibile (*imago/magia*).

Bagni misteriosi

Il frammento, l'accostamento apparentemente accidentale e senza correlazione di oggetti disparati fra loro, è come un rebus (cioè, etimologicamente, "un rompicapo per mezzo delle cose") con cui l'artista lancia la sua sfida e formula enigmi, come una sfinge al cospetto di Edipo, una Turandot al cospetto di Calaf. Nietzsche, quando Zarathustra tenta di ricomporre "in uno ciò che è frammento ed enigma ed orrida casualità", richiama proprio la struttura del rebus, un enigma per immagini, come suggerisce il termine tedesco che lo designa, *Bilderrätsel* dove *Rätsel* significa enigma e *Bilder* immagini (Sbrilli, De Pirro 2011).



G. de Chirico, *Bagni misteriosi*, 1935, collezione privata; F. Curtis, *Quadro di loggia in grado di compagno*, 1801

Nelle cabine dei *Bagni misteriosi* abbiamo riconosciuto reminiscenze degli stabilimenti balneari sulla spiaggia tessalica di Ànavros presso Volos, tessere sparse di mai rimosse suggestioni, come i lidi balneari della giovinezza, a Faliro e al Pireo; ma anche certe analogie con i quadri di loggia della tradizione framassonica. Rocchi di colonne sullo sfondo e ruderi di templi sulla riva, sono malcelate allusioni alla nostalgia per quei luoghi natali che fanno scrivere al de Chirico autobiografico, parafrasando il pittore neolellenico Nicolaos Ghisis: “Non posso dipingere la Grecia così bella quanto l’immagine” (G. de Chirico, *Memorie* 2002, 37).

Il gallo

Con il suo sostrato culturale ellenico, imbevuto – per formazione e per studi – di germanesimo e di letture nietzscheane, certamente de Chirico non può ignorare che il gallo è l’uccello di Mercurio, la divinità dell’*Opus Magnum* ermetica. Nella ritualistica massonica l’emblema del gallo campeggia nel gabinetto di riflessione ed il suo canto simboleggia l’approssimarsi del giorno, l’arrivo della luce, il passaggio dalla *nigredo* all’*albedo*, vale a dire il compimento dell’opera al nero.

Nel disegno dechirichiano il gallo è colto nell’atto di spiegare il suo verso ed espande tutta la sua vitalità in un fonosimbolo onomatopeico che irrompe graficamente in una successione di lettere ripetute nell’aria, come in un fumetto d’autore. Chissà se vocali e consonanti, sparpagliate in libertà con la casualità delle foglie sparse al vento dalla Sibilla (così come la scritta AIDEL nel *Sogno di Tobia*), ricomposte in qualche modo – *Ordo ab chao* –



G. de Chirico, *Il gallo*, 1972; L. Rabuf, *I simboli del gabinetto di riflessione*, 1948 (da J. Boucher); L. Pignoria, C. Malfatti, *Mercurio*, da V. Cartari, *Le vere e nove Immagini de gli Dei dell' Antichi*, Padova 1615 (il gallo della simbologia mercuriale a confronto con quello massonico e del Nostro).

non decriptino un celato responso da cabala. Nel suo romanzo *Ebdòmero*, il pittore non aiuta a dipanare l'arcano. Racconta che le lettere riassemblate "formarono questa strana iscrizione: *Scio detarnagol bara letztafra*", ma suona ancora più enigmatico. È soltanto una traccia, un'allusione per adepti.

L'oscuro verso in realtà rimanda al *Cantico del gallo silvestre* delle *Operette morali* leopardiane (1824). E solo lì apprenderemo che si tratta di uno "scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica, un cantico intitolato, *Scir detarnegòl bara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*" (Migliore 2008, rielaborazione del corso di Letteratura artistica tenuto da P. Fabbri nell'anno accademico 2004-2005 alla Iuav di Venezia; Sbrilli 2008). Sulle simpatie dechirichiane per Leopardi (Berenice 1985, 131-132) e sulle sue letture del Recanatese sin dagli anni giovanili, aveva già posto l'accento Paolo Baldacci (Baldacci 1997, 80).

I trofei

L'inflessibile lavoro di accatastamento di immagini, oggetti, suggestioni, operato da de Chirico, si traduce splendidamente nei *Trofei*, interminabile serie di elaborate composizioni inaugurata a partire dagli anni Venti e ri-



G. de Chirico, *Trofeo con la testa di Giove*, 1929-30; *La montagna sacra*, da *Geheime figuren der Rosenkreuzer*, Altona 1785

proposta sino agli anni della vecchiaia. Al di là dell'evidente riferimento ai *trofei* romani, si tratta dell'allestimento scenico di memorie stratificate. Ma dall'accostamento con la Montagna Sacra della tradizione occultista dei Rosacroce, non si possono sottovalutare le pertinenti analogie che esistono tra le due modalità rappresentative.

Il sogno mercuriale

Nel *Sogno di Tobia*, quadro del 1917, de Chirico dissemina più di qualche allusione alle sue conoscenze ermetiche. La scritta AIDEL, ad esempio, che campeggia sul termometro al centro della composizione, oltre che alla sorellina morta Adelaide, è allusione all'Ade ed alla invisibilità (dal greco Αἰδής). Queste sono le note interpretazioni di Fagiolo dell'Arco (Fagiolo dell'Arco 1984, 100). Ma c'è anche chi, come il semiologo Paolo Fabbri, rimanda al termine ebraico *Aidel* che significa "ben fatto" (Fabbri 2006).

Lo stesso termometro, con il suo liquido mercuriale all'interno dell'asticella, è un rimando al dio degli esoteristi. Ma è soprattutto il pesce sacro che appare ritratto in basso a sinistra nella tela, ad evocare i talismani della tradizione alchemica racchiusi, nella mano del filosofo, dal trattatista settecentesco Hollandus. La sacralità simbolica del pesce ritorna in un altro lavoro dechirichiano del 1919, *I pesci sacri*, dove il titolo altisonante, com'è nello stile del Grande Metafisico, riesce a nobilitare le due aringhe affumicate esibite in primo piano. Nell'antico Egitto era ritenuto sacro l'ossirinco, pesce del Nilo che aveva ingoiato il pene di Osiride, quando il corpo del dio era stato smembrato dal perfido Set; ma anche nella mistica proto-cristiana il pesce ha una considerevole valenza simbolica.



G. de Chirico, *Il sogno di Tobia*, 1917, collezione privata (il pesce posato sui cavalletti rappresentato nel quadro, sulla sinistra, è un evidente richiamo del pesce sacro degli alchimisti, come lo riproduce Hollandus); J. I. Hollandus, *Chymische Schriften*, Wien 1773; G. de Chirico, *I pesci sacri*, 1919, Museum of Modern Art, New York

Il sole nero

Il sole nero è un soggetto ricorrente nella tematica dechirichiana che il Nostro, instancabilmente, anche da ottuagenario tornerà a visitare. Sin dalle più antiche raffigurazioni esoteriche egizie, il sole nero illustrato nel *Libro dei morti* allude all'ombra del sole, cioè al suo doppio in negativo, che rischiarà il mondo dell'oltretomba. Il concetto, fatti i dovuti distinguo, fa la sua comparsa nell'iconografia rinascimentale degli alchimisti europei e rimanda alla Grande Opera, cioè alla ricerca della pietra filosofale, alla trasmutazione da piombo in oro, attraverso le quattro fasi: dalla *nigredo* all'*albedo*, dalla *citritinitas* alla *rubedo*.

Gli scintillanti colori della coda del pavone ne sono stati assunti come rappresentazione iconografica: la materia che diviene incandescente riunisce in sé lo spettro cromatico dell'iride, proprio come fosse una *cauda pavonis*. I quattro colori ermetici sono alla base della tetracromia pittorica degli antichi greci (Plinio *Nat. Hist.*, l. XXXV, c. 32), basata sul principio degli opposti e della loro relazione con i quattro elementi primordiali di cui parla Empedocle: acqua-terra, aria-fuoco.



G. de Chirico, *Sole e luna*, 1972, collezione privata; *Libro dei Morti*, Tomba di Irinefer, Deir el-Medina, Tebe (Egitto), Nuovo Regno, XIII sec. a.C.; *Sole e luna*, da *Aurora Consurgens*, sec. XV, Codex Rhénovacensis n. 172, Zentralbibliothek Zürich; S. Trismosin, *Sol niger*, da *Splendor Solis*, 1582; S. Trismosin, *Splendor Solis*, 1582 (il sole che sorge sulla città: la *rubedo*)

Mercurio

Patrono di mercanti e di ladri, ma soprattutto sacro agli occultisti e agli esoteristi, è il dio Hermes, per i latini Mercurio, nella sua gemmazione dall'egizio Thot, la divinità della sapienza magica, che aveva dettato all'umanità la *Tabula Smaragdina* con il suo lapidario insegnamento: *Quod est inferius est sicut quod est superius*, in altre parole: come in cielo così in terra.

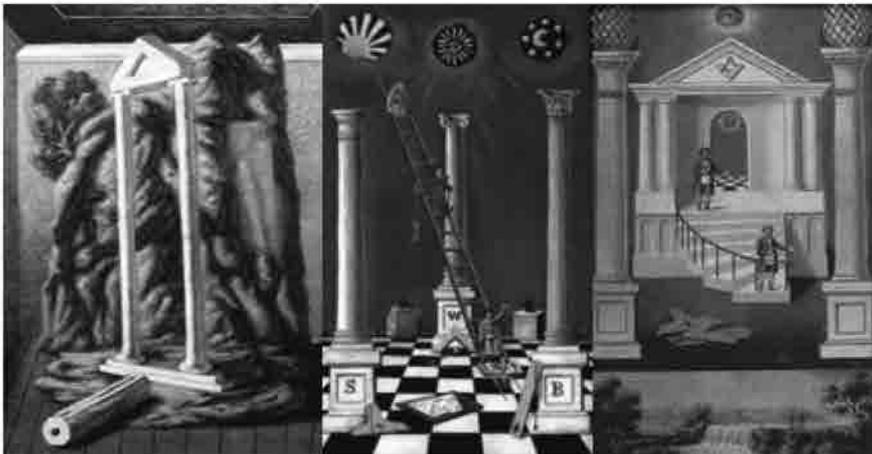


G. de Chirico, *Autoritratto con testa di Mercurio*, 1924, collezione privata, Firenze; Achilles Bocchius, *Symbolicarum quaestionum*, Bologna 1555; G. de Chirico, *Mercurio messaggero degli dei*, 1961, collezione privata, Roma; *A me vita*, da *Famae alchymiae*, Leipzig 1717

La greccità di de Chirico è terreno fertile in cui coltivare gli antichi miti. Con il berretto ed i piedi alati, il caduceo nella mano, Mercurio è quel dio di cui parla Eraclito, che “non dice ma accenna” e porta il dito alla bocca, come nella stampa cinquecentesca di Bocchius, nel segno del silenzio iniziatico dei pitagorici (Roob 2001).

Il tempio

Per il libero muratore l'arte di ben costruire è alla base per l'elevazione del Tempio. Non va infatti dimenticato che l'antico francese *maçon* significa, appunto, muratore e rimanda al latino medioevale *machinator* e ai maestri comacini, cioè *cum machinis*. La lama XVI, la Torre, è la carta che evoca l'*ars regia* della massoneria. Goethe, non a caso un affiliato, in quel meraviglioso capolavoro che è *Le affinità elettive*, denso di allusioni e suggestioni massoniche, allorché descrive la costruzione del castello del protagonista, ammonisce come la parte più importante di un nuovo corpo di fabbrica sia la solidità delle fondamenta. Il passante distratto giudicherà l'edificio per l'eleganza dei decori o la ricchezza dei rivestimenti, cioè dalla sua superficie, dall'esteriorità. Ma perché l'opera sia solida, ben salda e duratura nel tempo, è importante che le sostruzioni e i muri maestri siano compatti e ben progettati. Nella fraseologia muratoria “innalzare le colonne” ha il significato di costituire una loggia. E nel repertorio dechirichiano colonne e templi sono una costante sparpagliata come grani di un *koboloi*, il rosario greco dei ricordi, sedimentati nella memoria del *Pictor Classicus*, lungo tutto l'arco della sua esistenza.



G. de Chirico, *Tempio e foresta nella stanza*, 1928, collezione privata; J. Browning, *Quadro di loggia in grado di apprendista*, 1819 (con le colonne corrispondenti alle cariche di maestro venerabile, primo e secondo sorvegliante); J. Browning, *Quadro di loggia in secondo grado di compagno*, 1819 (le due colonne del Tempio di Salomone, Boaz e Jachin)

Il laboratorio dell'iniziato

L'iniziato è lasciato a sobbollire in un athandør metaforico, affinché da pietra grezza, lavori per trasformarsi in pietra levigata. Il monito nel gabinetto di riflessione, quell'oscuro acronimo V.I.T.R.I.O.L. vale per: *Visita interiora terrae, rectificandoque invenies occultum lapidem* e diviene vessillo, insegna araldica da issare sul muro del tempio in costruzione. Tracce sparse di questo cammino esoterico sono il guanto dell'alchimista, l'uovo cosmico, l'umor nero della *melancholia*, la pietra filosofale, la posa pensierosa dell'angelo che ritroviamo in certe posture nietzscheane degli autoritratti metafisici, etc. (Calvesi, Gabriele 1986). Nello strumento musicale inerte, posato sul tavolo, l'armonia è ancora potenzialità, è latenza. La musica che resta na-



G. de Chirico, *Canto d'amore*, 1914, The Museum of Modern Art, New York (si confronti il guanto da lavoro alchemico con la stampa del XVI secolo e la sfera in primo piano con la celebre incisione diüreriana); *Il laboratorio dell'alchimista*, da G. Panteo, *Voarchadumia contra Alchimiam*, Venezia 1530 (appeso alla cappa dell'athanor il paio di guanti dell'esoterista); A. Dürer, *Melancholia I*, 1514 (incisione al bulino); *Il laboratorio dell'alchimista*, da H. Khunrath, *Anphiteatrum Sapientiae Aeternae*, Hamburg 1595; G. de Chirico, *La sala d'Apollo*, 1920, collezione privata

scosta negli spartiti arrotolati, il violino ancora da prendere fra le mani, lo sguardo senza pupilla dell'erma apollinea sono tutti segnali di "attesa" che l'arte, come la verità, si dischiuda all'Essere.

ENGLISH ABSTRACT

Giorgio de Chirico, the so-called *Pictor Optimus*, was fascinated by alchemy and mysticism. De Chirico himself used to say: "the painter becomes a sort of magician". The first one who explored, thirty years ago, the esoteric profile of the artist of Volos was Maurizio Calvesi. In what follows I will analyze a series of paintings of the Master and compare them with the iconography of *Ars Regia*, the Latin term to indicate the high work of masonry: as the Masonic degrees boards; but also with the images of tarots, the engravings of the Italian and German Renaissance alchemists, the prints of hermetic literature. Rome in the Twenties, where de Chirico lived in that period, was a town in which he found the right climate for his personal attitude to mystery and enigma, as the Master confided to his friend, the Greek architect Pikionis. The mayor of the Capital, Ernesto Nathan, had been a Grand Master of the Italian Grand Orient; spiritualism was practiced by personalities as Julius Evola or Arturo Reghini, and in the salons of the Futurism circles. The matters of this essay (the chessboard, the hermeticism, the tarots, the mysterious baths, the cock, the trophies, Mercury's dream, the black sun, the temple, the laboratory of the initiated), have been all related with the subjects found in the masterpieces of our great artist.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- P. Baldacci, *De Chirico, 1888-1919. La metafisica*, Milano 1997.
- F. Benzi, *Tonalismo ed esoterismo nella pittura di Emanuele Cavalli*, Galleria Arco Farnese, Roma 1984.
- F. Benzi, *Eccentricità. Rivisitazioni sull'arte contemporanea. 1750-2000*, Milano 2004.
- Berenice, *Incontro con Giorgio de Chirico*, a cura di C. Siniscalco, Matera-Ferrara 1985, 131-132.
- J. Boucher, *La simbologia massonica*, Atanòr, Roma 1980.
- A. G. Bragaglia, *Polemiche idee proposte*, rubrica in "Meridiano di Roma" (31 ottobre 1937).
- M. Calvesi, *La Metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano 1982.
- M. Calvesi, M. Gabriele, *Arte e alchimia*, "Art Dossier", 4, Firenze 1986.
- M. Calvesi, *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra, Venezia, Museo Correr (1 ottobre 1988-15 gennaio 1989), Milano 1988.

- M. Calvesi, G. Mori, *De Chirico*, "Art Dossier", 28, Firenze 1998.
- M. Calvesi, *La "Metafisica continua". Opere dalla Fondazione G. e I. de Chirico*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria d'Arte Moderna (28 febbraio-30 marzo 2008), Cinisello Balsamo 2008.
- G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 2002, 37.
- G. de Chirico, *Scritti/I. Romanzi e Scritti critici e teorici (1911-1945)*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2008.
- G. de Chirico, *Scritti/II. Romanzi e scritti critici e teorici, (1946-1978)*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2012.
- H. Estienne, Θησαυρὸς τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης / *Thesaurus graecae linguae ab Henrico Stephano constructus*, ristampa anastatica dell'ed. Firmin-Didot, Parigi 1831-1865, Napoli 2008, vol. IV, 490.
- P. Fabbri, *Comprendere e spiegare la metafisica di de Chirico e Savinio*, conferenza tenuta a Castiglioncello, Castello Pasquini, 10 agosto 2006 (http://www.paolofabbri.it/lezioni/comprendere_spiegare.html).
- M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Milano 1984, 100.
- I. Far, *De Chirico*, Milano 1968, 10.
- R. Guenòn, *Simboli della Scienza sacra*, Milano 1990.
- T. Migliore, *Paolo Fabbri legge Ebdòmero. Letteratura e pittura nell'opera di de Chirico*, Roma 2008.
- D. Pikionis, *Autobiografikà Simiomata*, traduzione di M. Centanni, in A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis*, Milano 1998.
- A. Roob, *Alchemy and Mysticism*, Taschen, Köln 2001.
- C. Salaris, *La Roma delle avanguardie. Dal futurismo all'underground*, Roma 1999.
- A. Sbrilli, A. De Pirro, *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Poli (17 dicembre 2010-8 marzo 2011), Roma 2011.
- A. Sbrilli, *Album di Ebdòmero*, in *De Chirico e il museo*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (19 novembre 2008-25 gennaio 2009), Milano 2008.
- L. Sessa, *I simboli massonici*, Foggia 2001.

Il mito di Ebe

Da allegoria della temperanza a simbolo della libertà

Claudia Solacini

“Perhaps the drawing [...] represents, as has been suggested, Ganymede and Hebe, but if so they have more than their usual attributes, the significance of which eludes me”: con queste parole Arthur Popham confessava i propri dubbi sulla corretta interpretazione di *Ebe e Ganimede*, un disegno eseguito da Parmigianino attorno al 1535 che riveste un'importanza fondamentale nello studio della fortuna iconografica di Ebe [POPHAM 1953, p. 43]; il suo valore risiede nell'originalità, poiché prima di quest'opera l'immagine della dea della giovinezza sembra perdersi nell'oblio.

La nuova edizione di una galleria delle immagini di Ebe, dalle rappresentazioni nell'arte greco-romana fino alla più recente fortuna settecentesca, diventa l'occasione per indagare in maniera più approfondita la mutazione



Parmigianino, *Ebe e Ganimede*, 1535 ca., Paris, Musée du Louvre

di simboli e significati che Ebe, quale ‘nome parlante’ della dea della giovinezza, ha subito in età medievale. Sin dalle pitture vascolari più antiche (VI-V secolo a.C.) le rappresentazioni di Ebe si confondono con altre divinità: rappresentata con calice, ampolla e grandi ali può infatti essere confusa con Iris o Nike, e quando è rapita dall’aquila di Zeus assume il nome di Ebe-Ganimede [si veda la Scheda mitologica e iconografica]. A Roma la dea greca *Hebe* si immedesima con *Juventas*: non perde i suoi attributi identificativi, ma vanta un culto religioso sufficientemente radicato che consente agli artisti una maggiore libertà interpretativa, abbandonando la necessità di affiancarla ad altre divinità olimpiche per agevolarne il riconoscimento.

Nel corso del Medioevo e fino al primo Rinascimento *Hebe-Juventas* sembra scomparire, fino agli anni ‘30 del Cinquecento quando Parmigianino la ripropone accanto a Ganimede, così come la vediamo nel disegno conservato al Louvre. Secondo il racconto mitologico, Zeus, innamorato di Ganimede e colto da un impeto di passione, assume le sembianze di un’aquila e rapisce il bellissimo pastore affidandogli il compito di coppiere degli dèi, ruolo sino ad allora riservato a Ebe. Parmigianino si astiene dal rappresentare un momento specifico della narrazione mitica (Ebe al cospetto di Zeus o Era, le nozze tra Ebe e Eracle, o il ratto di Ganimede), ma coglie l’istante conclusivo del racconto ritraendo il giovane pastore già in possesso della coppa il cui prezioso nettare assicura l’immortalità agli dèi. Nel repertorio figurativo classico Ebe non abbandona mai l’Olimpo [LAURENS 1988, p. 458]: Parmigianino sceglie invece di rappresentarla sdraiata a terra, sconfitta, declassata e sottomessa, di conseguenza la postura adottata da Ganimede, che si accinge invece a salire sulle nuvole, enfatizza il trionfo che precede la sua ascesa all’Olimpo. Il passaggio di consegne avviene idealmente attraverso il calice e l’ampolla, tradizionali attributi della dea che ora appartengono al giovane amante di Zeus. Rimane ancora oscuro il significato della grande ampolla poggiata a terra, la cui superficie lucida e metallica riflette il volto della dea della giovinezza.

Nell’*Iliade* Ebe era già impegnata a mescere il nettare divino [Omero, *Il.*, IV, 1-4] e l’élite intellettuale del Rinascimento conosceva il racconto omerico grazie alla traduzione latina elaborata dal giovane Poliziano tra il 1473 e il 1474 [cfr. PONTANI 2002, pp. 70-71]; tuttavia le informazioni presenti nei testi al tempo disponibili non sembrano sufficienti a spiegare l’enigma del disegno di Parmigianino, e non possediamo alcun archetipo figurativo utile a tracciare con precisione un possibile percorso iconografico. Come è già stato evidenziato, la secolare fortuna mitologica di *Ebe-Juventas* sem-

bra interrompersi improvvisamente con l'avvento del cristianesimo e torna gradualmente in auge solo durante il Rinascimento maturo [SOLACINI 2004]; è dunque nell'apparente e prolungata latitanza di Ebe durante l'epoca medievale che dobbiamo indagare l'evoluzione figurativa e semantica del mito, ovvero ciò che Panofsky definisce come "cristianizzazioni benintenzionate di miti pagani" [PANOFSKY [1939] 2009, p. 296].

Nell'iconografia cristiana la brocca è spesso associata alla virtù della Temperanza, immaginata come una giovane donna nell'atto di mescolare acqua calda e fredda, oppure di 'temperare' acqua e vino, miscelandoli per smorzarne gli effetti. Gli attributi di Temperanza – che insieme a Forza, Giustizia e Prudenza è una delle quattro virtù cardinali – durante il Medioevo variano frequentemente. Negli affreschi della cappella degli Scrovegni di Padova, Giotto rappresenta *Temperantia* con un morso che simboleggia la lingua messa a freno, e una spada parzialmente fasciata per renderla inoffensiva, "innovando profondamente l'iconografia consueta di questa Virtù" [FRUGONI 2005, p. 91]; Ambrogio Lorenzetti, fra le allegorie del Buon Governo nel Palazzo Pubblico di Siena, presenta una Temperanza che tiene in mano una clessidra, come segno di esortazione a impiegare il tempo con saggezza ed equilibrio; una delle miniature che accompagnano il testo dell'*Épître d'Othéa* di Christine de Pizan propone quale simbolo della Virtù un grande orologio, il cui perfetto meccanismo allude alla temperanza che regola il corpo umano [CASSAGNES-BROUQUET, NORE, YVERNAULT 2007, pp. 105-106] oppure, citando il più tardo Cesare Ripa, "perché con la temperanza si misurano i movimenti dell'animo" [RIPA [1593] 2008 p. 437].



Giotto, *Temperantia*, 1303-'05, Padova, Cappella degli Scrovegni; Ambrogio Lorenzetti, *Le allegorie del Buono e Cattivo Governo* (particolare), 1338-39, Siena, Palazzo Pubblico; Christine de Pizan, *La Temperance*, da *Épître d'Othéa*, 1406, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 606

Senza soffermarci sull'importanza del calice e del vino quali simboli religiosi fondamentali nella celebrazione cattolica dell'Eucaristia (che nel caso della Temperanza assumono una doppia valenza sacra, quali attributi della Virtù cardinale e simboli del cenacolo), l'immagine certamente più diffusa è quella che vede la Temperanza mescolare i liquidi tra due brocche: così compare nei mosaici del XIII secolo che decorano la cupola dell'Ascensione della Basilica di San Marco a Venezia (è interessante notare che, per poter essere identificata, la figura allegorica necessita di essere accompagnata da un'iscrizione, proprio come accadeva nelle prime raffigurazioni vascolari di Ebe del VI secolo a.C.); un secolo dopo la ritroviamo con due brocche tra i bassorilievi riferiti ad Agnolo Gaddi che decorano la Loggia dei Lanzi a Firenze, e scolpita da Giovanni di Balduccio per l'arca di San Pietro Martire nella chiesa di Sant'Eustorgio a Milano; similmente la rappresentano Luca della Robbia nella cappella fiorentina di San Miniato al Monte, Perugino negli affreschi del Collegio del Cambio a Perugia e Piero del Pollaiuolo nella serie di allegorie conservata agli Uffizi, dove una delle due ampolle viene sostituita da un prezioso bacile dorato che allude, in maniera più filologica, alla patera usata per le libagioni in età classica.

La virtù di temperare, moderare e frenare gli istinti si traduce nell'immagine di una giovane fanciulla che esprime calma, compostezza e autocontrollo; il suo compito è quello dominare gli impulsi evitando gli eccessi fisici ed emotivi. Già nell'antichità Platone, definendo *sophrosyne*, descriveva la virtù del dominio di sé (Pl., *Resp.* IV, 430d), e similmente Aristotele associa-



Temperantia, XIII secolo, Venezia, Basilica di San Marco, cupola dell'Ascensione; Giovanni di Balduccio, *Temperanza*, 1336-39, Milano, Sant'Eustorgio; Piero del Pollaiuolo, *Temperanza*, 1470, Firenze, Gallerie degli Uffizi

va *sophrosyne* alla necessaria continenza del piacere (Arist., *Eth. Nich.* III, 1117b, 24-27) [NATOLI 2004, pp. 197-198]: Michel Foucault sottolinea come la virtù, in ambito coniugale – ma traducibile anche come metafora del potere politico – costituisca di fatto una accettazione del ruolo dominante del marito sulla moglie, del governante sul governato [FOUCAULT [1984] 2004, vol. 2, p. 18]. Ne possiamo dedurre che la temperanza non cancella le passioni, ma le contiene attraverso la ragione, la razionalità: “*temperantia voluptatibus imperat*” scriveva Seneca a Lucilio (*Ep. ad Luc.*, XI, 29).

Ecco il motivo per cui sulla carta numero 34 dei cosiddetti “Tarocchi del Mantegna”, realizzati tra il 1460 e il 1470 e oggi noti grazie ad alcune serie di incisioni, la Temperanza conserva la brocca come attributo principale, ma è affiancata da un ermellino, sinonimo di castità. La presenza dell'ermellino, a volte scambiato per un cane [GIOVANNONI 1993, pp. 22-23], del tutto inedita in questo contesto figurativo poiché esso non fa parte del tradizionale corredo simbolico della Temperanza, permette all'artista di esaltare un aspetto della Virtù spesso presente nei testi, ma raramente considerato in ambito iconografico (si veda Petrarca, *Triumphus Mortis*, vv. 19-20). Esempio di purezza e regalità, l'ermellino viene sempre associato alla moderazione e alla castità, non necessariamente intesa come assenza di pulsioni ma piuttosto come razionale continenza, castità matrimoniale, o fedeltà [ROMANUS 1994, p. 201]. Nel *Fiore di virtù*, un trattato morale scritto nel XIV secolo discretamente diffuso in Europa attraverso varie ristampe, l'ermellino affianca la moderazione quale “guida e maestra di tutte le virtù” [GOZZADINI [1313-1323] 1761, p. 101]. Sulla carta dei “Tarocchi del Mantegna” l'animale si riflette su uno specchio d'acqua, enfatizzando la purezza e la trasparenza di questo elemento direttamente legato alla gestualità allegorica di temperare i liquidi [VITALI, ALGERI 1987, p. 67]. Castità e temperanza condividono quindi gli stessi valori di sobrietà, misura e compostezza che hanno sempre caratterizzato il mito di Ebe quale figlia ubbidiente di Zeus, ancella devota di Era e moglie fedele di Eracle. Questo il motivo per cui nel XVIII secolo innumerevoli nobildonne chiederanno agli artisti di essere ritratte in questa veste: Ebe, fanciulla docile e accomodante, rappresentava infatti un modello perfetto di obbedienza filiale e muliebre, ‘classico’ esempio di moderazione e autocontrollo anelato da ogni giovane aristocratica.

Il disegno di Parmigianino rivela la duplice identità di Ebe: coppiera degli dèi il cui ruolo viene usurpato dal dissoluto Ganimede, e virtù cristiana che attraverso la temperanza mira a esprimere un insegnamento morale. L'artista ci fornisce la chiave per svelare la genesi e i mutamenti che la storia mitologica ha subito nel tempo e, come ogni messaggio morale che si rispetti, pone alla

nostra attenzione l'eterno conflitto tra vizio e virtù, dove la libertà di emozioni si contrappone (in questo caso trionfalmente) all'autocontrollo. Della versione di Parmigianino non conosciamo alcun archetipo figurativo: l'opera si pone in modo originale nella tradizione iconografica di Ebe e nel disegno è mirabilmente riassunta l'evoluzione semantica che la figura del mito greco ha subito nel tempo. Inizialmente la grande brocca posta accanto a Ebe poteva apparire estranea al racconto mitico, da considerare come una mera ripetizione dell'ampolla conquistata da Ganimede (già entrato in possesso dei nuovi attributi): una sorta di enigma figurato a cui nemmeno Popham aveva saputo dare una corretta interpretazione. In Parmigianino invece la brocca risulta un elemento assolutamente necessario a ristabilire un rapporto iconografico di continuità tra l'accezione pagana e quella cristiana del mito. L'azione stessa di servire l'ambrosia, il nettare dell'eterna giovinezza, implica l'uso di una coppa e di un'ampolla, attributi indispensabili a descrivere il ruolo di Ebe e Ganimede come officianti nelle libagioni olimpiche; viceversa, l'atto di temperare due diversi liquidi (acqua calda e fredda, oppure acqua e vino) non necessita l'uso di una coppa, bensì di due brocche che idealmente contengono i liquidi da mescolare. Da qui la grande ampolla duplicata nel disegno di Parmigianino, che allude al doppio ruolo di Ebe, come dea pagana e come allegoria cristiana. Anche il volto di Ebe riflesso può essere spiegato attraverso un raffronto



Carta n. 34 dei "Tarocchi del Mantegna", 1465 ca., London, British Museum; Parmigianino, *Ebe e Ganimede*, 1535 ca., Paris, Musée du Louvre

iconografico: i valori di morigeratezza e regola che nei “Tarocchi del Mantegna” sono enfatizzati dalla presenza dell’ermellino, ricompaiono nel disegno di Parmigianino in una forma più sottilmente allusiva. L’ermellino, così come l’unicorno e altre fiere largamente diffuse nei bestiari medievali quali simboli di purezza e castità [PASTOUREAU 2011], non potevano affiancare un soggetto di carattere pagano senza risultare in qualche misura estranei al racconto mitologico. Come un richiamo figurato, l’artista suggerisce quindi l’immagine dell’ermellino nell’atto di specchiarsi attraverso il volto di Ebe riflesso sulla superficie metallica dell’ampolla. La valenza etica della Temperanza e la postura che Parmigianino fa assumere a Ebe nel disegno in esame ci permettono di avanzare alcune considerazioni.

La Temperanza, quale personificazione della razionalità capace di frenare le pulsioni e domare gli istinti, è anche sinonimo di ubbidienza e sottomissione al volere divino: in questo senso, Ebe incarna perfettamente la virtù cristiana, perché nel racconto mitico acconsente di buon grado a farsi da parte accettando l’avvento di Ganimede voluto da Zeus. Come recto e verso della stessa medaglia, si compone il binomio tra la casta Ebe e il lascivo Ganimede, dove quest’ultimo rappresenta l’impulso e la passione carnale. Il mito di Ganimede e la sua stessa storia mitologica integrano e bilanciano il profilo che Ebe presenta sin nelle



Andrea Schiavone, *Ebe e Ganimede*, 1538-’40, London, British Museum

raffigurazioni più antiche: lei una bella fanciulla, di carattere docile e accomodante, figlia della coppia divina che regna sull'Olimpo, spesso raffigurata accanto alla madre Era o a Eracle, a cui andrà sposa; lui un giovane pastorello sensuale, condotto sull'Olimpo come preda erotica di Zeus, che si accompagnerà sistematicamente a Ganimede, a volte sotto forma di aquila, più spesso in aspetto antropomorfo, facendo coppia, anche dal punto di vista iconografico, con il giovanetto amato. Ebe e Ganimede incarnano due aspetti della giovinezza, enfatizzando la duplice natura dell'adolescenza docile e posata o impulsiva e passionale.

Immediatamente successiva all'opera dell'artista parmense, e ad essa manifestamente ispirata, è l'incisione di Andrea Schiavone che assegna ai protagonisti una diversa interpretazione, semplificando il numero di attributi ma introducendo un nuovo elemento simbolico: Ganimede mostra trionfante la coppa ma è privo di ampolla, mentre il corpo di Ebe, la cui postura echeggia quella ideata da Parmigianino, si fonde completamente con l'elemento acquatico, tanto da diventare simile a quello di una Sirena [per approfondimenti, RICHARDSON 1980, p. 94].

Coeva al disegno di Parmigianino, ma completamente diversa dal punto di vista formale, l'allegoria della Temperanza proposta da Primaticcio tra il 1541 e il 1545 mostra una tale fusione di attributi con il mito greco da renderla pressoché irricognoscibile. Come dimostra la quadrettatura, l'immagine avrebbe dovuto essere trasferita su una superficie di dimensioni maggiori: l'affinità esecutiva e la coincidenza di formato, hanno permesso di identificarla tra le Virtù che ornavano le ante di quattro armadi posti nel *cabinet* di Francesco I di Francia [CORDELLIER 2005, pp. 187-188]. Ogni Virtù era affiancata da un personaggio storico o mitologico capace di incarnarla: la Prudenza era associata a Ulisse, la Forza a Cesare (i cui tratti fisionomici corrispondono volutamente a quelli di Francesco I), la Giustizia a Zaleuco, mentre Scipione veniva accostato alla Temperanza [McALLISTER 1973, pp. 268-269]. Ignorando il contesto storico-artistico che porta il re di Francia a commissionare il disegno, sarebbe arduo identificare con certezza l'allegoria della Temperanza. Si conserva infatti il rispetto formale della tradizione fiorentina che prevede la Temperanza mescolare i liquidi tra l'ampolla e una raffinata patera cinquecentesca (come ricorda l'esempio del Pollaiuolo agli Uffizi), ma in questo caso il contenuto viene versato in un punto indefinito e, senza l'azione stessa di temperare i liquidi, l'identità dell'allegoria diventa estremamente ambigua. Dal punto di vista iconografico la Temperanza si differenzia principalmente da Ebe perché solitamente colta nello svolgersi di un'azione, gestualità completamente assente nell'iconografia del personaggio mitologico che si limita a

mostrare in maniera statica gli attributi quali parte integrante della propria rappresentazione figurata [LAURENS 1988, p. 463]. La virtù cristiana di Primaticcio potrebbe quindi essere confusa con Ebe perché nell'istante in cui porge il contenuto della coppa (azione solitamente ascrivibile a Ebe che offre il nettare agli dèi), versa il liquido dell'ampolla (imitando genericamente le raffigurazioni della Temperanza).

Priva di una storia mitologica forte, l'immagine di Ebe, soggetta al mutare delle mode e alla fantasia degli artisti, si presta nel tempo a diverse interpretazioni, frutto di commistioni stilistiche e semantiche. Protagonista indiscussa nei ritratti di giovani aristocratiche del XVIII secolo, alla fine del Settecento gli attributi e le caratteristiche propri del mito vengono impiegati ancora una volta per creare un'immagine dal significato ambiguo.

Nel 1796 l'artista americano Edward Savage (1761-1817) realizza un'opera destinata ad avere una notevole fortuna, intitolata *Liberty in the Form of the Goddess of Youth Giving Support to the Bald Eagle*. Sebbene la tela originale sia oggi perduta [CHOTNER 1992, p. 528], è stato ipotizzato che l'archetipo figurativo fosse un acquarello perduto del 1791 di William Hamilton, intitolato *Hebe offering a cup to the Eagle*: forse Savage vide l'opera di Ha-



Andrea Schiavone, *Ebe e Ganimede*, 1538-'40, London, British Museum; Francesco Primaticcio, *La Temperanza*, 1541-'45, London, British Museum

milton durante un soggiorno in Inghilterra dal 1791 al 1794 [CHOTNER 1992, p. 528]. Conosciamo l'interpretazione di Savage grazie a un'incisione eseguita dallo stesso artista, che ebbe una larghissima fortuna popolare: Ebe è raffigurata nell'atto di offrire la coppa dell'eterna giovinezza all'aquila di Zeus. In apparenza niente di più tradizionale: sorprende tuttavia l'inedita immagine elaborata da Savage, che immagina Ebe come personificazione della Libertà circondata da simboli politici estremamente espliciti che ricordano i recenti avvenimenti storici: la bandiera americana e il cappello frigio sovrastano la città di Boston come un'apparizione divina, mentre la giovane fanciulla che incarna la Libertà calpesta i simboli della tirannia [HACKETT FISCHER 2005, p. 236; FORMAN-BRUELL 2012]. In questa ennesima interpretazione del mito greco, l'aquila sacra a Zeus diventa il simbolo post rivoluzionario dei neonati Stati Uniti, mentre la prospera Ebe-Giovinuzza assume il ruolo della Libertà che nutre la Repubblica [sulla personificazione della Libertà in ambito rivoluzionario e sul corredo simbolico che la accompagna vedi GOMBRICH 1985, pp. 90-112].

Sebbene meno nota nella sua accezione politica, Ebe-Ganimeda si presenta in realtà, fin dalle sue origini, come una figura della liberazione [LAURENS 1988, p. 459]. Platone definiva la temperanza come una virtù che il demos doveva fare propria, poiché attraverso essa il popolo poteva accettare di essere ben governato [il testo platonico è ripreso in SPADOLINI 2009, p. 59] e il suo valore politico è ancora forte in età medievale (come abbiamo visto più sopra, trovando la Temperanza inserita tra le allegorie del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti). Questa accezione allegorica risulta offuscata durante il Rinascimento, ma torna con rinnovato vigore in età moderna, tanto da eleggere l'elegante e prospera Ebe a simbolo di uno Stato americano eternamente giovane nel quale riconoscersi.

Ebe, Ganimeda, *Juventas*, Temperanza e Libertà: nomi differenti per indicare un unico personaggio mitico, la cui antica storia mitologica ha saputo adattarsi e reinventarsi attraverso il tempo e lo spazio, sino ai nostri giorni.

ENGLISH ABSTRACT

Goddess of youth and cupbearer of the gods, Hebe is usually represented as a beautiful young lady who's pouring nectar and ambrosia to the Olympians. Through several figurative examples, the article aims to demonstrate how often her name and her gifts change with the passing of time. Greeks call her Hebe, Dia and Ganymeda, but sometime she's also confused with Iris; during the Roman Empire she's better known as *Juventas*, holding a

stronger political meaning; in Middle Ages Hebe-*Juventas*' attributes are the symbols of Temperance, one of the four cardinal Virtues. In 1530's a drawing by Parmigianino is the first conscious early modern representation of Hebe as the Greek goddess of youth, where she's next to Ganymede, her male counterpart. In modern iconography Hebe becomes one of the most appreciated eighteenth-century mythological goddesses: noble ladies and young aristocrats frequently asked to be portrayed "as Hebe", perfect example of an obedient daughter, a tender sister and a faithful wife. After the French Revolution, Hebe is depicted as the personification of Liberty, keeping her ancient attributes but changing once again her name to follow the transformations of contemporary society.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CASSAGNES-BROUQUET, NORE, YVERNAULT 2007

S. Cassagne-Brouquet, G. Nore, M. Yvernault, *L'appropriation des arts visuels par Christine de Pizan*, in *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges 2007

CHOTNER 1992

D. Chotner, *American Naïve Painting*, Hong Kong 1992

CORDELLIER 2005

D. Cordellier, *Il Cabinet du Roi a Fontainebleau*, in *Primaticcio: un bolognese alla corte di Francia*, Parigi-Bologna, Milano 2005

FORMAN-BRUELL 2012

M. Forman-Brunell, *Liberty in the Form of the Goddess of Youth*, in *Children and Youth in History*, 2012

FOUCAULT [1984] 2004

M. Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris 1984; trad. di L. Guarino, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità*, Milano 2004

FRUGONI 2005

C. Frugoni, *Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, Torino 2005

GIOVANNONI 1993

G. Giovannoni, *Mantova e i tarocchi del Mantegna*, Mantova 1993

GOMBRICH 1985

E. Gombrich, *Nostra Signora della Libertà. Il sogno della ragione: i simboli della rivoluzione francese*, trad. di Filippo Grandi, in "FMR", n. 34, giugno-luglio 1985

GOZZADINI [1313-1323] 1761

T. Gozzadini, *Fiore di Virtù ridotto alla sua vera lezione*, a cura di T. Leoni, Padova 1761

HACKETT FISCHER 2005

D. Hackett Fischer, *Liberty and Freedom. A Visual History of America's Founding Ideas*, New York 2005

LAURENS 1988

A.-F. Laurens, "Hebe", in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich-München 1988, vol. IV, band 1

McALLISTER 1973

J. W. McAllister, *Primiticcio's Prudence recovered*, in "Master Drawings", n. 11, 1973

PASTOUREAU 2011

M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris 2011

NATOLI 2004

S. Natoli, *La felicità. Saggio di teoria degli affetti*, Milano 2004

PANOFSKY [1939] 2009

E. Panofsky, *Studies in iconology*, New York 1939; trad. it. di R. Pedio, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 2009

PISANI 2008

G. Pisani, *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della cappella degli Scrovegni*, Milano 2008

PONTANI 2002

F. Pontani, *Introduzione* in A. Poliziano, *Liber Epigrammatum Graecorum*, a cura di Filip-pomaria Pontani, Roma 2002

POPHAM 1953

A. E. Popham, *The drawings of Parmigianino*, London 1953

RICHARDSON 1980

F. L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980

RIPA [1593] 2008

C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1593, a cura di P. Buscaroli, Milano 2008

ROMANUS 1994

C. Romanus, *Le Virtù*, Lugano 1994

SOLACINI 2004

C. Solacini, *Scheda mitologica e iconografica di Ebe*, in "La Rivista di Engramma" n. 34, giugno-luglio 2004 (ristampa marzo 2013)

SPADOLINI 2009

B. Spadolini, *Educazione e società. I processi storico-sociali in Occidente*, Roma 2009

VITALI, ALGERI 1987

A. Vitali, G. Algeri, *I tarocchi: le carte di corte. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, Ferrara 1987

L'immagine di Ebe tra fonti antiche e ritratti allegorici del XVIII secolo: una galleria

Claudia Solacini

L'aggiornamento della galleria iconografica dedicata a Ebe, dea greca della giovinezza, (la prima edizione è pubblicata nel n. 34 di "Engramma", giugno/luglio 2004) è un'occasione per avanzare alcune considerazioni sull'evoluzione iconografica della figura del mito, a partire dall'età arcaica fino al XVIII secolo. Si è scelto quindi di proporre due serie di immagini che non presentino in modo completo la lunga tradizione dell'immagine di Ebe dall'antichità ai nostri giorni, ma in cui siano in evidenza due segmenti cronologici parziali e ben definiti. La galleria si presenta quindi suddivisa in due sezioni: la prima presenta la nascita e lo sviluppo iconografico del mito nell'arte greca e romana; la seconda l'importante ripresa e fortuna dell'immagine nel corso del Settecento, quando l'usanza di farsi ritrarre in vesti mitologiche pone Ebe tra le divinità maggiormente apprezzate dalle giovani aristocratiche europee.

Sin dalle pitture vascolari del VI secolo a.C. Ebe compare nelle feste olimpiche accanto a Zeus, Era o Eracle, ed è facilmente riconoscibile grazie alla coppa e l'ampolla: questi attributi la identificano nel ruolo di coppiera degli dèi incaricata di servire l'ambrosia, o il nettare dell'eterna giovinezza, durante le libagioni divine. In mancanza di attributi specifici, la vicinanza ad altre divinità consente di individuare Ebe in relazione al mito che affianca: la sua emancipazione è infatti molto tarda e nell'arte classica viene solitamente raffigurata come ancella di Era, figlia di Zeus, o compagna di Eracle.

Tra le nuove integrazioni alla galleria, la coppa del 480 a.C. conservata al Louvre rappresenta un esempio eloquente. Non viene illustrata alcuna specifica vicenda mitologica e l'artista si limita a modellare su recto e verso il volto di un eroe e quello di una giovane fanciulla: la *leonté* che avvolge l'effigie maschile ci permette di individuare facilmente la personificazione di Eracle, ma è solo grazie a quest'ultimo che è possibile riconoscere Ebe, altrimenti priva di qualsiasi dettaglio utile alla sua identificazione. Questa dipendenza figurativa da miti che possiedono una storia più complessa non è solo superficiale, ma svolge un ruolo essenziale nel significato intrinseco di Ebe. Figlia devota e amorevole compagna, Ebe non cerca l'indipendenza,

è anzi venerata in virtù della sua devozione alla famiglia e agli affetti: Ebe dimostra la stessa accondiscendenza che ogni donna dovrebbe riservare al padrone di casa, sia esso il padre o il marito. Non una serva dunque, ma semplicemente una giovane donna la cui miglior virtù è quella dell'ubbidienza.

Munita di grandi ali, Ebe è spesso confusa con Iris o Nike: dal punto di vista iconografico la presenza delle ali, attributo non conforme al suo racconto mitico, potrebbe aver incoraggiato una certa assimilazione a Zeus nelle sembianze di aquila. A partire dal IV secolo a.C. infatti, Ebe rapita dall'aquila di Zeus viene identificata con Ganimede, assumendo il nome di Ebe-Ganimeda. Tuttavia questo evento non ha alcuna attinenza con la sua storia mitologica e in seguito, forse per distinguerla da Ganimede evitando ulteriori sovrapposizioni iconografiche, la troviamo semplicemente affiancata all'aquila di Zeus: insieme alla coppa e all'ampolla, l'aquila sarà quindi sistematicamente adottata come nuovo attributo della dea.

L'importanza di Ebe-Ganimeda non è meramente iconografica e porta in luce uno degli aspetti principali della dea in ambito romano. L'accezione politica diventa la sua principale virtù nella Roma imperiale, dove assume una nuova identità e viene chiamata *Iurventus*: staccandosi gradualmente dall'ambito degli affetti familiari, *Iurventus* si lega al contesto marziale quale rappresentante di uno Stato giovane e forte [vedi Scheda mitologica e iconografica]. Eccola quindi diventare protagonista di alcune monete coniate nel 140 d.C. durante il regno di Antonino Pio, come dimostrano gli esempi conservati al British Museum di Londra.

L'usanza di sovrapporre il volto di illustri esponenti della società contemporanea su corpi statuari di derivazione greca era già fortemente radicata in epoca romana: i ritratti dei patrizi potevano così vantare la perfetta fisicità di divinità olimpiche incarnando le gesta di eroi meritevoli o condottieri valorosi [cfr. FRANCHI VICERÈ 2008, schede 71, 72]. Plinio stesso riporta un esempio dello stile eclettico che si esprime attraverso i ritratti compositi: "Questi due quadri Augusto con modesto apprezzamento li dedicò nella parte più nobile del suo Foro; ma Claudio li stimò di maggior pregio e, fatta tagliare su ambedue la testa di Alessandro, vi sostituì quella di Augusto" [Plinio, *Naturalis Historia* XXXV, 94]. Questa prassi aveva lo scopo di avvicinare l'evento narrato alla sensibilità del pubblico e rendeva più efficaci i messaggi propagandistici che le classi agiate desideravano diffondere.

Similmente, le dame del XVIII secolo chiedono agli artisti di essere ritratte come dea della giovinezza senza rinunciare a parrucca, gioielli e accessori

che nulla hanno di filologico, ma che permettono alla committenza di manifestare il proprio status. Nel Settecento Ebe conosce una fortuna iconografica del tutto inedita, ma la considerevole rassegna di ritratti in veste di Ebe presenta ormai soluzioni ripetitive e prive di originalità. Il *corpus* più sostanzioso afferisce all'area inglese e francese, mentre le rare opere eseguite da artisti italiani e tedeschi si limitano a replicare posture ed espressioni che imitano gli esempi più celebri: il ritratto di Giovanni Battista Lampi sembra infatti emulare la postura di Miss Nailer ritratta da Robert Edge Pine, Anna Dorothea Therbusch trova probabilmente una fonte di ispirazione nel ritratto della marchesa d'Épinay eseguito da Pierre Santerre, il ritratto della marchesa di Simiane ricorda quello di Pierre Gobert commissionato dalla duchessa di Modena, e così via.

Privata ormai di ogni significato politico e apprezzata solo in virtù della sua valenza semantica, Ebe viene eletta dalle giovani aristocratiche quale proprio alter ego, dea fanciulla eternamente giovane, bella e accondiscendente (sul tema vedi, in questo stesso numero di "Engramma", *Il mito di Ebe: da allegoria della temperanza a simbolo della libertà.*)

Un grazie particolare a Silvia Galasso per l'integrazione dei materiali archeologici e la revisione delle relative didascalie.

La galleria iconografica è consultabile al link:
http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1320

Botticelli orefice del dettaglio

Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle

Sara Agnoletto

Nel 2005 *Engramma* pubblicava in un numero monografico un primo gruppo di contributi prodotti dal Centro studi classicA riguardanti *La Calunnia* di Apelle di Botticelli (raccolti anche in un indice tematico). Da allora sono trascorsi diversi anni e l'innovazione delle tecnologie di ripresa e digitalizzazione delle immagini ha reso accessibile a tutti gli utenti del web alcuni dei più grandi capolavori dell'arte in alta definizione. Il primo divulgatore di 'giga-immagini' è stato probabilmente il Museo del Prado che, grazie alla collaborazione tra Google Earth e Madpixel, ha reso possibile apprezzare i dettagli nascosti di 15 capolavori dell'arte europea, appartenenti alle proprie collezioni (su questo argomento vedi la segnalazione nel numero 102 di *engramma*).

A seguire, la casa editrice Utet celebrava uno dei miti del rinascimento italiano, Sandro Botticelli, costruendo un sito internet in cui scoprire l'artista e i suoi capolavori – anche quelli conservati nei sotterranei degli Uffizi – per mezzo di interviste, video di approfondimento, gallerie fotografiche. Tra tutti gli strumenti multimediali messi a disposizione dei visitatori, il progetto altissima definizione, condotto in collaborazione con Haltadefinizione® e con il Polo Museale Fiorentino (in particolare con il Soprintendente Cristina Acidini), ha aperto uno scenario nuovo per lo studio del fondale de *La Calunnia*, densamente decorato con sculture e rilievi, alcuni dei quali rappresentati di scorcio, in maniera parziale o in modo sommario e comunque di difficile lettura dovuto alle ridotte dimensioni, specialmente dei rilievi. Si tratta di una campagna di digitalizzazione che ha coinvolto tutti i dipinti di Botticelli conservati nella Galleria degli Uffizi e nei suoi depositi, permettendo di sperimentare una visione del tutto nuova delle opere dell'artista e di apprezzare dettagli di meno di 15 miliardesimi di millimetro, non percepibili a occhio nudo, né con le tecniche di stampa tradizionali. Alcuni di questi dipinti sono stati pubblicati per la prima volta sul web, dove sono accessibili dietro registrazione gratuita. Questa operazione ha reso possibile la lettura chiara ed esaustiva dei minuscoli rilievi che istoriano la quasi totalità della sala loggiata in cui è ambientata *La Calunnia*, soddisfacendo così una esigenza che era già stata espressa nel diario del Seminario sulla Calunnia di Apelle ma che non aveva ancora trovato una risposta adeguata.

Nel lavoro che qui si presenta mettiamo a frutto le nuove informazioni apportate dalla campagna di digitalizzazione e, sfruttando la possibilità di una lettura ravvicinata dei rilievi, presentiamo riquadro per riquadro l'intero fondale de *La Calunnia* ad alta definizione, mettendo a confronto ogni rilievo con le corrispondenti ipotesi interpretative, menzionando gli autori che ogni ipotesi hanno avanzato o avvalorato. Questa ricostruzione è stata realizzata sulla base delle informazioni fornite da Stanley Meltzoff nel suo saggio *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola* (MELTZOFF 1987). L'obiettivo del lavoro è delineare lo status quaestionis sulla complessa storia interpretativa dei singoli soggetti raffigurati nel fondale, una storia che ha avuto inizio nell'ultima decade del XIX secolo e che progressivamente si è arricchita grazie ai contributi dispersi degli studiosi che si sono cimentati sul tema.

Ipotesi interpretative

Non esiste un programma iconografico complessivo

1) Il fondale è puramente decorativo e gratuito; l'allegoria di Luciano e Apelle sono l'unico soggetto del quadro (Steinmann 1897; Venturi 1925; Bode 1925)

2) I soggetti del fondale non sono pertinenti all'allegoria in primo piano, bensì sono stravaganti espressioni di una forte emozione, di una "psicomachia dell'anima" (Diehl 1906; Pucci 1955; Chastel 1959; Ettliger 1976) provocata da un avvenimento biografico (Gamba 1936; Pucci 1955; Mandel 1967) o da una crisi pubblica (Streeter 1903; Cartwright 1903; Rusconi 1907; Altrocchi 1921; Landsberger 1933; Gamba 1937; Ferruolo 1955; Salvini 1958; Chastel 1959; Hartt 1960; Lightbown 1978).

Interpretazioni che considerano solo alcuni bassorilievi del fondale (quelli identificati)

3) L'allegoria dimostra i limiti della saggezza umana e dell'uomo per mettere in pratica la giustizia senza la grazia divina (Argan 1957; Salvini 1958). L'allegoria è una riflessione di stampo ficiniano sulla vanità degli sforzi umani volti a raggiungere la felicità terrena, e una raccomandazione perché si persigua la luce eterna della verità (Ferruolo 1955)

4) *La Calunnia* è la ricostruzione di un perduto capolavoro antico, realizzato per ragioni archeologiche o per dimostrare l'eccellenza dei moderni rispetto agli antichi (Chastel 1959)

Interpretazione globale (bassorilievi+ allegoria calunnia)

5) *La Calunnia di Apelle* fu l'ultima e probabilmente postuma composizione di Poliziano e l'ultimo dipinto a soggetto mitologico di Botticelli; un articolato manifesto in difesa della divinità di poesia e pittura, dei suoi soggetti, degli umanisti, dei patroni, dello stesso artista.

Nelle nicchie sono alloggiate le statue di uomini notabili che furono poeti insieme a quelli la cui fama fu consacrata dalla poesia. Allo stesso tempo le nicchie asseriscono che la bibbia e la teologia, scritte da poeti e descrivendo atti poetici, sono poesia. Sui plinti sono disposti bassorilievi che trattano delle origini, le fonti, i motivi, piaceri della natura poetica. Sugli architravi sono rappresentati diversi tipi di amore, dal più brutto e terreno al più alto e altruista. Nei soffitti, sono riuniti racconti contemporanei di un poeta moderno, che dimostrano l'utilità della poesia (nel bassorilievo che illustra la storia di Tolomeo e Demetrio tratta da Luciano vi è una speciale opposizione al Savonarola). Lungo le basi ci sono glosse, note a fondo pagina, referenze incrociate e soggetti ricavati dagli altri livelli. L'allegoria centrale mette in atto il massimo topos del tutto (Meltzoff 1987).

La griglia proposta sullo schema di Meltzoff

Il lavoro di Meltzoff è servito anche come modello per realizzare la griglia alfanumerica che permette di posizionare i singoli rilievi all'interno del fondale. In essa le basi dei pilastri sono indicate con la lettera B, i plinti con



la lettera P, le nicchie con N, gli architravi con A, i cassettoni del soffitto con S. La griglia risulta indispensabile per studiare il fondale architettonico de *La Calunnia* come un discorso organico in cui i singoli riquadri dialogano fra loro e con le allegorie che compongono il corteo in primo piano. Una lettura globale che fino ad ora è stata coraggiosamente avanzata solo da Meltzoff, il quale ha interpretato *La Calunnia* come un'opera volta a esaltare e difendere la dignità intellettuale ed il valore morale di pittura e poesia.

Una dettagliata galleria iconografica è presente in Engramma n. 104 al link: http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1315

ENGLISH ABSTRACT

Now, high-definition technology gives us the opportunity to explore Sandro Botticelli's masterpiece *The Calumny of Apelle*. Those details which were neither possible to be seen with the naked eye nor with traditional printing techniques are now close enough to be examined. Just by zooming with the click of a mouse, the advanced features of *Haltadefinizione* allow us to explore photographic images of *The Calumny of Apelle* in great detail as well as the decorated architectural backdrop. In this article of *Engramma* we publish: high-quality reproduction of relieves in the architectural backdrop. The complete apparatus of relieves is associated with the history of the interpretation of each subject and the list of the authors who undertook to identify it. We also publish the overlapping grip to *The Calumny of Apelle* that allows us to place each relieve within the architectural backdrop.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE UTILIZZATE DA MELTZOFF ALL'INTERNO DEL SUO STUDIO

nei testi citati si formula una ipotesi interpretativa dei soggetti rappresentati in *grisaille* nella *Calunnia*

Altrocchi 1921

R. Altrocchi, *The Calumny of Apelles in the literature of the Quattrocento*, Baltimore 1921, pp. 471-473

Argan, Emmons 1957

G. Carlo, J. Emmons, *Botticelli: Biographical and Critical Study*, New York 1957, pp. 113-119

Bettini 1942

S. Bettini, *Botticelli*, Bergamo 1942, pp. 38-39

Bode 1925

W. von Bode, *Sandro Botticelli*, London 1925, p.115

Cartwright 1903

J.M. Cartwright, *Sandro Botticelli*, London-New York 1903, pp. 169-170

Cast 1981

D.J. Cast, *The Calumny of Apelles: a Study in the Humanist Tradition*, Yale 1981, p. 48 n. 22

Chastel 1957

A. Chastel, *Botticelli*, Milano 1957, p. 30

Chastel 1959

A. Chastel, *Botticelli*, London 1959, pp. 382-383

Chastel 1963

A. Chastel, *The age of humanism: Europe, 1480-1530*, New York 1963, p. 322 n. 72

Diehl 1906

C. Diehl, *Botticelli*, Paris 1906, p. 105

Ettlenger, Lewis 1976

L.D. Ettlenger, H. S. Lewis, *Botticelli*, London 1976, pp. 145-150

Ferruolo 1955

A.B. Ferruolo, *Botticelli's Mythologies. Ficino's De Amore, Poliziano's Stanze Per la Giostra: Their Circle of Love*, New York 1955, pp. 16-25

Gamba 1937

C. Gamba, *Botticelli*, Milano 1937, pp. 169-172

Hartt 1969

F. Hartt, *Sandro Botticelli*, New York 1969, p. 195

Horne 1908

H.P. Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli: Painter of Florence*, London 1908, pp. 260-262

Landsberger 1933

F. Landsberger, *Trauer um den Tod Savonarolas. Zur Deutung des Derelitta-Bildes*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 4, 1933, pp. 275-278

Lightbown 1978

R. Lightbown, *Botticelli*, Berkeley-Los Angeles 1978, vol. II, pp. 87-90

Lötstam 1980

G. Lötstam, *Die Verleumdung des Apelles von Sandro Botticelli*, "Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance", Stockholm 1980

Mandel 1967

G. Mandel, *The complete paintings of Botticelli*, New York 1967, p. 105

Meltzoff 1987

S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola*, Firenze 1987

Mesnil 1938

J. Mesnil, *Botticelli*, Paris 1938, p. 142

Pucci 1942

E. Pucci, *Un agitato periodo di vita fiorentina nell'opera di Sandro Botticelli*, "Firenze", XI, 1942, pp. 188-193

Pucci 1955

E. Pucci, *Botticelli nelle opere e nella vita del suo tempo*, Ceschina, Milano 1955, pp. 271-277

Rusconi 1907

A.J. Rusconi, *Sandro Botticelli*, Bergamo 1907, p. 82

Salvini 1958

R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958, p. 61, n. 61, p. 62

Schubring 1923

P. Schubring, *Cassoni*, Leipzig 1923

Steinmann 1897

E. Steinmann, *Botticelli*, Bielefeld-Leipzig 1897, p. 82

Streeter 1903

A. Streeter, *Botticelli*, London 1903, pp. 122-126

Supino 1900

I.B. Supino, *Sandro Botticelli*, Firenze 1900, vol. I, pp. 98-100

Thompson 1955

D. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Paintin*, New York 1956, note

Ulmann 1893

H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Munich 1893, pp. 116-118

Venturi 1925

A. Venturi, *Botticelli*, Roma 1925, p. 299

Viero 2005a

M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della Calunnia di Botticelli*, "Engramma" n. 42, luglio/agosto 2005

Viero 2005b

M. Viero, *La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia di Botticelli*, "Engramma" n. 42, luglio/agosto 2005

Warburg 1892

A. Warburg, *Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling": eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Strasbourg 1892, p. 23

Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo

Un aggiornamento

Alessandra Pedersoli

Nel 1438 l'arrivo in Italia della delegazione bizantina in occasione del concilio di Ferrara-Firenze che doveva sancire l'unione della chiesa di Roma con quella di Costantinopoli ebbe un impatto tangibile nell'immaginario rinascimentale. Giovanni VIII Paleologo, penultimo imperatore di Bisanzio, con finalità tutt'altro che religiose, bensì squisitamente politiche, visitava la penisola per la seconda volta. Una prima visita era infatti avvenuta tra il 1423 e il 1424, sempre con lo stesso unico fine: trovare nell'occidente un potente alleato che potesse proteggere Costantinopoli dalla pressione turca che, regione dopo regione, stava fagocitando l'ormai morente impero romano d'Oriente. Durante il suo primo viaggio Giovanni Paleologo non è ancora imperatore, ma ha modo di visitare Venezia e alcune città padane; contemporaneamente andava diffondendosi la sua immagine ufficiale, legata per lo più al padre Manuele II e ai fratelli, tra cui il futuro Costantino XI, ultimo imperatore dei romani, che soccomberà proprio durante l'assedio della capitale, conquistata definitivamente dai turchi nel 1453 per mano di Maometto II.

La fortuna orientale legata all'immagine dell'imperatore [sezione 1] si iscrive in quella che è la tradizione bizantina, con l'esibizione delle insegne del potere e l'accezione sacrale del corpo del sovrano, caratterizzato sovente dal capo nimbo e dai calzari purpurei (sulla figura di Giovanni VIII Paleologo, il concilio di Ferrara-Firenze e la fortuna del ritratto imperiale si veda il saggio pubblicato in *Engramma* n. 9, giugno 2001, e in *Engramma* n. 59, novembre 2007).

In occidente una prima eco delle suggestioni derivanti dalla delegazione bizantina in visita si possono rintracciare in alcune opere di Pisanello e Gentile da Fabriano [sezione 2], qualche anno dopo l'imperatore compare anche nella *Cavalcata* di palazzo Medici Riccardi a Firenze di Benozzo Gozzoli come uno dei tre Magi [sezione 3], ma è solo a seguito del concilio di Ferrara-Firenze che il profilo di Giovanni VIII si sintetizza nei due attributi che lo renderanno celebre; la barba appuntita e lo *skiadion*, il copricapo a tronco di cono con larga tesa.

Già negli schizzi preparatori che Pisanello realizza durante le sessioni del concilio ora conservati al Louvre [sezione 4] è possibile osservare come dei due ritratti imperiali è proprio quello di profilo che verrà preferito per il conio della medaglia. L'artista, che aveva già avuto modo di incontrare il sovrano in occasione della prima visita in occidente presso la corte di viscontea a Pavia, ha il merito non solo di realizzare la prima medaglia rinascimentale [sezione 5], ma di originare una fortuna iconografica che, per quasi un centinaio d'anni, andrà a declinarsi in esiti talvolta inaspettati. Rintracciare e monitorare le diverse accezioni con cui il profilo di Giovanni VIII Paleologo si diffonde nelle arti figurative non può seguire un percorso univoco o lineare, ma richiede il confronto su artisti, contesti e tipologie materiali spesso molto lontane o diverse tra loro.

Questa galleria intende tracciare dei percorsi – tutt'altro che lineari e che spesso vengono ad intrecciarsi e accavallarsi – attraverso i quali seguire la fortunata diffusione dell'effigie del penultimo imperatore di Bisanzio. È possibile circoscrivere a tre 'artisti guida' la derivazione di gran parte delle iconografie con il profilo del sovrano: *in primis* Pisanello, poi Filarete e Piero della Francesca. A partire dalla medaglia è possibile rintracciare l'origine della fortuna in area romana con Filarete [sezione 7], alla quale si ispira per il Busto dei Musei vaticani, ma soprattutto per alcuni degli episodi del concilio raffigurati sulla porta bronzea della basilica di San Pietro (realizzata tra il 1439 e il 1445) in cui Giovanni VIII è ben riconoscibile dallo *skiadion*. È quindi da Filarete che è possibile far derivare la fortuna 'romana' delle riprese del profilo del sovrano, che con Perugino e Pinturicchio dopo aver intercettato la tradizione legata a Piero della Francesca (vedi *infra*), avrà larga eco in tutto il centro Italia. All'artista e trattatista fiorentino, che sarà attivo a Milano presso la corte sforzesca, è possibile anche ascrivere la fortuna nelle valli alpine, in particolare lombarde. È in questi anni che si consolida uno dei tipi iconografici con cui si diffonde il profilo di Giovanni VIII: la figura del potente assiso in trono nell'atto di giudicare, proprio soprattutto di Pilato. L'esempio più noto si rintraccia nel particolare della *Flagellazione* di Piero della Francesca della Galleria nazionale delle Marche di Urbino, in cui il sovrano è ritratto ai margini del dipinto, seduto in trono e chiaramente riconoscibile dagli attributi che la medaglia pisanelliana aveva reso celebri. A Pisanello, attraverso Piero della Francesca – che dà il medesimo volto al Costantino che caccia Massenzio nella *Battaglia* del ciclo di Arezzo con le *Storie della vera croce* – si rifanno gli artisti fiorentini e senesi: Biagio d'Antonio, Apollonio di Giovanni, il Pesellino, ecc. [sezione 8] La pittura di cassone è uno dei medium che riporta con più insistenza il profilo imperiale, sino a connotare anche figure femminili, su tutte la regina

di Saba, come nei pannelli con le sue storie dipinti da Apollonio di Giovanni in numerose versioni come quelle del Victoria&Albert di Londra, del Museum of Art di Birmingham in Alabama, del Crawford Collection di Edimburgo.

Lo *skiadion* e la particolare barba puntuta compaiono anche nella tradizione veneta [sezione 9], derivanti anche in questo caso dalla mediazione pisanelliana: dal primo esempio in Santa Maria della Scala a Verona di Giovanni Badile che riprende i tratti della medaglia, ad altri esempi, meno noti di Antonio Vivarini e Vittore Carpaccio in cui il profilo del Paleologo va a connotare figure di astanti o di savi dal gusto orientale. Una tradizione poco nota si rintraccia anche oltralpe [sezione 10]: in Germania Hans Holbein il Vecchio ripropone in ben quattro particolari il profilo di Giovanni VIII Paleologo (anche qui chiaramente riconoscibile dallo *skiadion*) come Erode e Pilato nel Polittico con le *Storie della Passione* dell'Altepinakothek di Monaco. Dopo Holbein altre citazioni si ritrovano in Urban Görttschacher e Albrecht Dürer.

Un'altro veicolo di trasmissione dell'effigie del Paleologo è rappresentata dalla miniatura [sezione 11]: il 'tipo orientale' – sapiente, eroe, sovrano – è ritratto con lo *skiadion*, e sovente colto di profilo, con barba appuntita e mento prominente. A metà del XV secolo è particolarmente ricorrente in alcuni codici minati, su tutti le *Vite parallele* di Plutarco della Biblioteca Malatestiana di Cesena (ms. S. XV 2) o le opere virgiliane della Riccardiana di Firenze (ms. Ricc. 492), queste ultime realizzate da Apollonio di Giovanni, in cui il celebre copricapo viene prestato anche a figure femminili come Didone.

Significativa e ancora da esplorare è invece la tradizione ceramica, di cui si conoscono alcuni esemplari riconducibili alle città sede del concilio (Ferrara e Firenze) del 1438-1439 [sezione 6], e l'incisione [sezione 12]. La fortuna del profilo pisanelliano di Giovanni VIII Paleologo – che alla fine del XV secolo è di fatto il tipo del sovrano e del sapiente orientale sino a divenire nell'immaginario occidentale il profilo di Maometto II [sezione 13] – viene progressivamente ad affievolirsi. Ma la forza evocativa del profilo sopravvive latente e ancora ai nostri giorni, come testimonia l'etichetta di un whisky scozzese in una serie di bottiglie dedicate a uomini illustri, ritorna a caratterizzare il sovrano orientale.

La riorganizzazione della galleria, già in più occasioni rivista e aggiornata nei passati numeri di Engramma (vedi in Engramma le precedenti Gallerie I versione 2002, I aggiornamento 2006, II aggiornamento 2007) non può

avere (e mai avrà) carattere e forma definitiva; è ora nuovamente riproposta corretta e arricchita in molte sue parti. Il lavoro, da considerarsi *in fieri*, propone un'articolazione cronologica delle immagini della galleria (che ora superano il centinaio di unità) e contestualmente una suddivisione per sezioni tematiche.

La galleria iconografica è consultabile al link:
http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1324

Ancora per Tiziano (ma con un'interferenza) e Caterina Sandella

Lionello Puppi

M'accadeva, ora è ben più di un lustro, di pubblicare e commentare un ritratto di Caterina Sandella dipinto da Tiziano verosimilmente nei primi mesi del 1546, all'indomani del ritorno da Roma, e ritrovato presso la Collezione Tatti di Bellinzona¹ [fig. 1] insieme con il ritratto che, della stessa Sandella, aveva eseguito Jacopo Tintoretto poco più tardi, e Anna Pallucchini aveva reso noto nel 1971², insieme con le medaglie del Vittoria la cui immagine di Caterina in profilo legittimava il riconoscimento di quel singolare personaggio nei succitati documenti pittorici di Tiziano e Tintoretto³.

Non sarà il caso di tornar qui sulla figura della protagonista di codesto piccolo *corpus* iconografico, sull'ambiguità del suo ruolo presso quell'Aretino cui aveva offerto il dono delle adorate figlie Adria e Austria e sul conseguente suo rapporto di amicizia con Tiziano, *habitué* di casa Aretino.

Basterà, piuttosto, rimandare al profilo che, della Sandella, avevamo disegnato nel saggio rammentato qui supra in esordio (anche facendo giustizia di ricorrenti *topoi* storiografici che ne distorcevano l'effettiva realtà sociale e umana), e nella *brochure* che lo riproponeva a illustrazione e commento dell'esposizione dei tre ritratti (Tiziano, Tintoretto, Vittoria) nell'ambito della grande mostra bellunese dell'inverno 2007⁴: solo aggiungendo che, giusto un inventario dei beni della donna al momento della morte (indicati da Stefania Mason che lo ha rinvenuto e gentilmente me lo ha segnalato), Caterina si poneva in condizioni miserevoli di indigenza.

1 L. Puppi, *Tiziano e Caterina Sandella*, "Venezia Cinquecento", XVI, 32, 2006, pp. 133-168; con qualche ritocco, il testo è stato riproposto in una brochure stampata a integrazione del catalogo della mostra *Tiziano. L'ultimo atto* (Belluno-Pieve di Cadore, settembre 2007-gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007, con il titolo *Tiziano e Caterina Sandella*, Roma 2007.

2 A. Pallucchini, *Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto*, "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 262-264.

3 Il profilo di Caterina appare in tre fusioni attribuite al Vittoria, databili tra 1552 e 1553; per una sintesi della bibliografia in merito e per un commento, vedi L. Puppi, *Tiziano e Caterina*, cit., pp. 140-141, figg. 5-7.

4 cfr. L. Puppi, *Tiziano e Caterina*, cit., pp. 141-147; Id., *Tiziano e Caterina* cit., pp. 15-21.

Insomma – per parafrasare Virgilio – “quantum mutata ab illa” che fu *maitresse* invidiata di un rutilante spazio di incontri (complotti amicali in una cerchia stretta di referenti; conversazioni elevate e banchetti raffinati; spregiudicato *via-vai* di cortigiane), e ammirata puranco se solo facciam caso che il ritratto oggi nella Collezione Tatti, che fu forse dono a lei dell’amico del cuore dell’Aretino, Tiziano⁵, più di tre altri almeno se ne associa, che, usciti dalla bottega di quest’ultimo, possiamo plausibilmente immaginare confezionati su richiesta di qualche ospite di Pietro che voleva serbar ricordo della padrona di casa.

Non per caso, infatti, vi appaiono dismessi l’abito e la positura nuziali del quadro di Bellinzona, e sostituiti da vesti sontuose con ornamento di collane, collari e ventagli piumati – e son le redazioni, con la figura in controparte, della Gemäldegalerie di Dresda⁶ [fig.2] e del Kunsthistorisches Museum di Vienna⁷ [fig.3] – o con la convocazione della presenza leziosa di un cagnolino – ed è la versione, oggi dispersa, resa nota dal Suida nel 1935⁸ [fig.4].

Che, con simili riscontri, il sospetto che il Vecellio tenesse in bottega un modello o un ricordo dell’effigie della Sandella mi par ragionevole⁹ e, concludendo codesta notarella, addurremo un ulteriore, sorprendente (ma pu-

5 L. Puppi, *Tiziano e Caterina*, cit., pp. 147-153; Id, *Tiziano e Caterina* cit., pp. 21-27.

6 Il dipinto reca sul verso la scritta apocrifa “Lavinia Titiani V[ecellii] F[ilia] AB E.O. [sic!] P[icta]” e, su tal base, alcuni studiosi hanno accettato l’autografia del dipinto, ritenendo, erroneamente, che esso rappresenti la diletta figliola di Tiziano in età matura, e ipotizzando conseguentemente una cronologia intorno al 1560: ch’è decisamente incongrua dal punto dello stile, il quale veramente rimanda alla fine degli anni Quaranta. Il quadro pervenne, forse, da Ferrara alle collezioni di Cesare d’Este e, da queste, alla Gemäldegalerie di Dresda. Per una sintesi, vedasi, H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London-New York 1971, p. 116, n. 61. L’insostenibile identificazione con Lavinia, accompagnata dalla data 1551 del pari incongrua, è ora, sorprendentemente, ribadita da E. Rasy, “Non stimo se non l’onor mio”. *Tiziano, una vita*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-16 giugno 2013), a cura di G. C. F. Villa, Milano 2013, p. 37, fig. 5.

7 Il quadro è, dalla maggior parte degli studiosi, assegnato alla bottega di Tiziano o a un suo seguace, mentre l’identificazione del personaggio ritratto con Lavinia come “matrona”, sulla base delle somiglianze con la donna ritratta nella tela della Gemäldegalerie di Dresda (vedi qui *supra* la nota 6), continua a persistere. Proviene dalla Galleria dell’arciduca Leopoldo Guglielmo (nel cui inventario reca il n. 12 e un’attribuzione al Tintoretto, mentre nel *Theatrum pictorium* del Teniers è registrato col n. 91 e sotto il nome di Tiziano. Vedasi H.E. Wethey, *The Paintings* cit., pp. 172-173, n. X-70.

8 W. Suida, *Titien*, Paris 1935, tav. CCCXXI a.

9 Ne è prova una quarta redazione, apparsa sul mercato antiquario spagnolo e segnalatomi dalla cortesia di Miguel Falomir Feus, che ringrazio di cuore. Quanto a un caso simile, se non proprio affine, di “ricordo” si rammenti il *Ritratto di dama con fanciulla / Tobia e l’angelo* di collezione privata britannica, e vedansi J. Anderson, in *Clerics and Connoisseurs. An Irish Art Collection During Three Centuries*, catalogo della mostra a cura di A. Laing, London 2000, pp. 222-229; M. Biffis, M. Broch, Scheda 87, in *Tiziano, L’ultimo* cit., p. 402.



[fig.1] Tiziano Vecellio, *Ritratto di Caterina Sandella* (con la cornice), Bellinzona, Collezione Tatti;
[fig.2] Tiziano Vecellio e bottega, *Ritratto di Caterina Sandella*, Dresda, Gemäldegalerie



[fig.3] Tiziano Vecellio e bottega, *Ritratto di Caterina Sandella*, Vienna, Kunsthistorisches Museum;
[fig.4] Bottega di Tiziano Vecellio, *Ritratto di Caterina Sandella*, senza casa

ranche sconcertante) indizio in merito. Prima, però, conviene segnalare con enfasi che esiste un altro ritratto (ma *fuori serie* rispetto alla sequenza delle immagini che si son testè snocciolate) della Sandella, pubblicato (dopo un paio di non argomentati riferimenti al Tintoretto, e una di essa proposta più meditata) dal Longhi or è supergiù mezzo secolo come *Ritratto di donna* (olio su tela, 100 x 73 cm) allorché si trovava “fra i resti della raccolta” del ben noto storico dell’arte tedesco Detlev von Hadeln¹⁰, come prova tra le più alte del Maestro in quanto ritrattista [fig.5] dove “è palese che, già varcata la prima fase di placida ed ostensiva partitura cromatica [...], Tiziano si trova [...] alle soglie di quella crisi (anche formale) di crescita che fra poco, alquanto dopo il quaranta, lo porterà ai ‘bei contorni’ (come li chiamava, forse con velata ironia, il Boschini) dei soffitti biblici, oggi alla Salute”.

Ora – mentre è certo che, nella “solida borghese” rappresentata qui in “abbigliamento non povero, ma senza abbellimenti, senza gioielli, collane ed orecchini, salvo il solo anello di zaffiro tagliato in piano, sul mignolo della



[fig.5] Tiziano Vecellio, *Ritratto di Caterina Sandella*, collezione privata

10 R. Longhi, *Tiziano: tre ritratti*, “Paragone”, XIX, 216/35, 1968, pp. 58-64: 61-62.

mano destra¹¹, si debba riconoscere per l'appunto, e come ben vide Mina Gregori in un'*expertise* di cinque anni fa, Caterina Sandella in un'attitudine simile a quella ripresa dal Tintoretto nel quadro rivelato dalla Pallucchini e oggi a Bellinzona – meraviglia che la segnalazione longhiana sia rimasta tutt'affatto priva dei riscontri approfonditi che ampiamente avrebbe meritato¹², e tanto più in quanto il quadro emerge da nobili precedenti di collezione, né si tratta solo della sua presenza nella raccolta di uno studioso di Tiziano della sensibilità e dell'accortezza di von Hadeln.

Infatti, e come ben colse il Longhi, il nostro ritratto è inequivocabilmente da identificare con il "Portrait of a Lady (3 ft., 8 x 3 ft.), representing a lady of middle age in a dark high dress and wearing a close cape, the strings of which hang below the waist. The right hand crosses the body. The colouring is dark", registrato con il n. 140 in un inventario (per vendita?) d'opere d'arte appartenenti al "duca di Richmond"¹³, e, dunque, all'eredità di Charles Lennox, quarto duca di Richmond (1764-1819) che, sin dal 1814, aveva cominciato ad alienare pitture raccolte nella residenza gentilizia di Goodwood, affidando all'asta di Christie's del 26 marzo e come "Genuine Property of a Nobleman", dieci dipinti della "Furniture of the Staircase of



[fig. 6] (dettaglio di fig. 5) Tiziano Vecellio, *Ritratto di Caterina Sandella*: particolare della mano destra col mignolo inanellato, collezione privata; [fig. 7] (dettaglio di fig. 1) Tiziano Vecellio, *Ritratto di Caterina Sandella*: particolare della mano destra col mignolo inanellato. Bellinzona, Collezione Tatti; [fig. 8] (dettaglio di fig. 2) Tiziano Vecellio e bottega, *Ritratto di Caterina Sandella*, Dresda, Gemäldegalerie, particolare della mano destra col mignolo inanellato

11 A un primo controllo, che sarà d'uopo approfondire in quanto ulteriore indizio dell'identificazione della Sandella, parrebbe trattarsi dello stesso anello portato al mignolo della mano destra anche delle effigiate Tatti, della Gemäldegalerie di Dresda e del Kunsthistorisches Museum di Vienna (cfr. figg. 6-7-8 e figg. 2-3).

12 Vedasi qui *ultra* la nota 21.

13 Non ho rintracciato – né mi par altrimenti citato – l'inventario richiamato dal Longhi, neppure negli apparati dell'informatissimo commento di T.D. Llewellyn alle *Owen McSwiny's letters*, in "Lettere artistiche del Settecento veneziano" 4, Verona 2009, *passim*, includenti una fitta corrispondenza tra l'impresario teatrale e il secondo duca di Richmond.

a Noble Mansion in the Country” nei quali possiamo riconoscere la serie dei “Tombeaux des Princes” promossa dall’omonimo secondo duca di Richmond¹⁴. Ed è a quest’ultimo (1701-1750) che potrebbe accreditarsi la *chance* dell’acquisto del ritratto qui in discussione nel corso del giovanile viaggio in Italia che, molto recentemente, è stato restituito da T.D. Llewellyn¹⁵, piuttosto che al figlio, terzo duca di Richmond (1735-1806), che pur si giovò di agenti nel nostro Paese per l’acquisto di opere d’arte¹⁶. Al di là, comunque, degli illustri precedenti di collezione, che nel dipinto che qui si ripropone s’abbia da riconoscere un’opera d’alta qualità e di inconfondibile sapore tizianesco, mi sembra conclusione difficilmente contestabile, nel momento in cui converrà interrogarci se ai suggerimenti longhiani abbia fatto seguito qualche proposta alternativa, senza eludere il problema posto da una ripresa della effigiata che scarta il *modello*, che potremmo definir *aulico*, della serie inaugurata dalla versione della Collezione Tatti, e sorprendentemente si accosta all’intento più immediatamente realistico sfoderato dal Tintoretto nella pittura della stessa collezione.

Al primo riguardo, pare a me che i modi sfoderati dall’autore del nostro ritratto rimandino, non già alle soglie, ma allo sbocco della “crisi di crescita” del Vecellio cui allude il Longhi e, quindi, subito al di là della metà del secolo, ed è il momento dei ritratti di Antonio Anselmi oggi nel Museo Thyssen di Madrid, di Giovanni Federico di Sassonia oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna, del Cavaliere di Malta con un orologio del Prado, di Ludovico Beccadelli degli Uffizi: opere tutte che gli studiosi, pressoché unanimemente, situano tra 1550 e 1552. Una siffatta ipotesi cronologica tanto meglio ci convince in quanto includerebbe la possibilità di ritenere che il quadro qui in discussione sia stato dipinto all’indomani del trasferimento dell’Aretino dalle case affittate arrivando a Venezia nelle “stanze signorilmente commode” della nuova residenza sulla riva del Car-

14 Sulla singolare impresa pittorica, la bibliografia è abbondante, ma basti qui rammentare B. Mazza, *La vicenda dei ‘Tombeaux des Princes’: matrici, storia e fortuna*, in “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, 10, 1976, pp. 80-151; G. Knox, *The Tombs of Famous Englishmen as described in the letters of Owen McSwinty to Duke of Richmond*, in “Arte Veneta”, XXXVII, 1983, pp. 228-235; A. Mazza, *Pittori bolognesi e veneziani per una ‘gloriosa iniziativa’ europea: le ‘Tombe allegoriche’ di McSwinty*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1999, pp. 17555-192; T. D. Llewellyn, *Owen McSwinty letters* cit., in part. pp. 88-135.

15 Sulla figura di Charles Lennox, secondo duca di Richmond (e già Earl of March), vedasi ancora T. D. Llewellyn, *Owen McSwinty letters* cit., pp. 60-72 e *passim*.

16 Per il terzo duca di Richmond, basti ricorrere alla voce del *Dictionary of National Biography*, ed. L. Stephen, G. Lee, XI, Oxford, Repr. 1959-1960, pp. 923-927, mentre sul collezionismo dei duchi di Richmond vedasi F. Russell, *Patterns of Patronage*, in C. Beddington, *Canaletto in England [...]*, London 2006, pp. 38-42.

bon¹⁷, allorché richiedeva anche al Vittoria e al Tintoretto, con il quale il letterato veniva ritessendo rapporti di stima e di cordialità – e nel rimpianto, magari, della decorazione che Jacopo aveva eseguito qualche anno innanzi, e gli era stato giocoforza, spostandosi, abbandonare¹⁸ –, di eseguire i ritratti di sé, della compagna e di una figlia¹⁹: e, quanto a Caterina, non più nell'evidenza fastosa fissata nel *modello* generatore della fortunata sequenza che sopra abbiám indicato, ma negli abiti confacenti all'*onestà* di quel “vivere bene” consapevole che son “fumi le pompe, fango i piaceri” implicitamente attribuito dall'Aretino, “circa lo stare senza veruna menda nel mondo”, alla devozione della Sandella per l'“Arnulfa” – la clarissa urbinata suor Camilla – in lettera dettata sul finir del 1553²⁰. Né è affatto da escludere che, a suggellar codesto, inedito omaggio alla Sandella, Tiziano e Tintoretto si siano cimentati *in concorrenza*, laddove la certezza si fa strada che il secondo ben conoscesse la versione aulica inventata dal primo, sulla base di un modello o *ricordo* l'indizio (intrigante) della cui esistenza, qui addietro adombrato, è lui stesso a procacciarci (ed è il caso di dirlo) subdolamente, visto che ebbe ad eseguirne, e quindi cancellarne, una copia.

Ma giova procedere con ordine e, per cominciare, rispondendo al quesito relativo ai riscontro che alla netta proposta attributiva longhiana s'oppongono. Sono, in effetti, quelli che contano, un paio – come Augusto Gentili,

17 Sul trasferimento dell'Aretino nella nuova residenza, vedansi G. Tassini, *Delle abitazioni in Venezia di Pietro Aretino*, in “Archivio Veneto”, 31, 1886, pp. 205-208; C. Cairns, *Ancora sulla casa dell'Aretino sul Canal Grande*, in “Studi Veneziani”, XIV, 1972, pp. 211-217; L. Puppi, *Tiziano e Caterina*, cit., p. 159, nota 23.

18 Abbiamo ricapitolato la vicenda dei dipinti eseguiti dal Tintoretto per la vecchia casa dell'Aretino nell'inverno del 1545 e l'episodio dell'ira di Tiziano (che, si badi, allorché Pietro introduce Jacopo a casa sua, si trovava a Roma, ospite di Paolo III Farnese) per l'eccesso di stima accreditata al rivale, in *Tiziano e Caterina*, cit., pp. 141 e 159, note 24 e 25 e, sulla faccenda, vedasi ora M. G. Mazzucco, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli*, Milano 2010, pp. 94-96.

19 Anche a codesto proposito, mi si permetta rinviare alla mia ricapitolazione in *Tiziano e Caterina*, cit., pp. 140-141 e relative note. Non dimentichiamo, frattanto, che fu lo stesso Aretino a placar l'ira di Tiziano e a ridurlo a ragionevolezza nei riguardi del giovane Jacopo, e si veda la lettera da Pietro indirizzata al Boccamazza sin dal gennaio 1548: P. Aretino, *Lettere*, libro V, a cura di P. Procaccioli, Roma 2001, p. 132, n. 168.

20 Vedasi in P. Aretino, *Lettere*, libro VI, a cura di P. Procaccioli, Roma 2002, pp. 296-298, n. 326. Vi son, del resto, altri indizi di cambiamento di clima in casa Aretino o, meglio, di una presenza più austera della Sandella in quel singolare microcosmo domestico; e potrà ben essere stata la morte, poco dopo la nascita, di una terza creatura che Caterina aveva dato al compagno, su cui disponiamo non più che del sottile spiraglio, aperto da una lettera del 20 maggio 1551 di Francesco Marcolini – da poco rientrato a Venezia da Cipro dove aveva dato sepoltura all'ambigua consorte Isabella – a Pietro (vedila in *Lettere a Pietro Aretino*, a cura di G. Floris, L. Mulas, riprod. dell'ediz. Marcolini, Venezia 1552, III, pp. 432-436, n. 386), ma potremmo anche spiegarci la ragione dell'abito da lutto che il Longhi, *Tiziano*, cit., p. 62, ritiene indossato dall'effigiata nel ritratto tizianesco qui in discussione.

che ringrazio, mi fa notare e come addietro s'è adombrato – e, pur espressi in sordina e, per così dire, marginalmente, l'uno prima dell'intervento di Longhi (al quale, dunque, dovette sfuggire) e l'altro poco dopo, rivendicano, appunto, un'alternativa, ipotizzando la paternità di Lamberto Sustris²¹, ovviamente in un momento di stretta vicinanza e osservanza al Maestro cadorino, ma non tali da soffocare o celare la vena *nordica* originaria del pittore olandese: che, per la verità, in certe asprezze e spigolate di segno e acerbità di colore del nostro ritratto si posson percepire. Il fatto si è che le congetture spesso avanzate intorno alla presenza di Lamberto presso Tiziano son aleatorie, e pochi credono ormai che essa abbia ruotato intorno ai viaggi augustani del Vecellio, i quali – posto che la data possibile del ritratto non può eludere il riferimento anche all'età manifestata dal personaggio effigiato – accampano la congiuntura cronologica cui di necessità deve spettare l'esecuzione dell'opera, varrebbe semmai la pena di non dimenticare ch'è lo stesso momento che vede attivo accanto al Cadorino un altro, e ben più assiduo scolaro, *nordico*, Emanuel Amberger, del quale solo molto di recente s'è cominciato a rilevare l'importanza in bottega ma della cui concreta attività si continua a conoscere poco o nulla²², ma puranche, e appena più tardi, un bavarese, Hans Mielich, e, trattenuto in casa come uno di famiglia, un olandese, Dirck Barendz²³.

Posto allora che, a tentar di addebitare all'incursione di una collaborazione nordica certi umori impregnanti il ritratto già von Hadeln si resta nel vago, veniam infine al modello ipotizzato della rappresentazione *aulica* della Sandella. Sul finir di un paio d'anni fa, la Agnew's Gallery di Londra acquisiva da una privata collezione elvetica, un caposaldo della ritrattistica tintorettesca, l'immagine di un giovane nobile, che la Rossi, a buon diritto, data intorno al 1551²⁴, e la cui paternità è suffragata dalla provenienza dalla collezione di Gaspar de Haro y Guzman, il marchese del Carpio (che fu ac-

21 Irrilevanti i precedenti rinvii al Tintoretto di H. Posse, 1929, p. 115 e di B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, p. 172, si vedano A. Ballarin, *Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)*. *Le fonti, la critica*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXI, 1962-1963, p. 366 e H. E. Wethey, *The Paintings* cit., p. 172, n. X-68.

22 Su Emanuel Amberger, ch'era il figlio del grande ritrattista Christoph, vedansi, sugli spunti di L. Puppi, *Su/Per Tiziano*, Milano 2004, *passim*, G. Tagliaferro, M. Biffis, *Emanuel Amberger e i Battuti di Serravalle*, in "Venezia Cinquecento", XVII, 34, 2007, pp. 77-102.

23 G. Tagliaferro, in G. Tagliaferro, B. Aikema et. al., *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 160-161.

24 Vedasi P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, Milano 1990, I, pp. 40 e 132, fig. 84 e tav. V. Ringrazio di cuore Venetia Harlow, archivista della Agnew's Gallery per avermi messo al corrente delle indagini condotte sul dipinto e di avermene fornito, con grande cortesia, la documentazione fotografica.

canito raccoglitore di opere del Robusti²⁵), recando sul verso il monogramma D.G.H. e il numero 274 che corrisponde a quello dell'inventario dei beni del nobile spagnolo redatto a Napoli tra 1687 e 1688²⁶ [fig.9]. Orbene: sottoposto ad esame radiografico, il dipinto ha rivelato la presenza sottostante di un ritratto femminile che altro non è che una copia della versione tizianesca del ritratto della Sandella oggi nella collezione Tatti, condotta con pennellate di gran forza materica nella testa e nel tendaggio [fig.10], e le cui coincidenze son ancora più puntuali e impressionanti quando il confronto venga effettuato con la radiografia del dipinto tizianesco [fig.11].

Non interessa qui commentare la straordinaria abilità con cui, senza capovolgere la tela, l'autore del ritratto d'uomo sovrapposto – dunque, il Tintoretto – abbia trasfigurato in presenza virile l'immagine femminile, man-



[fig.9] Jacopo Tintoretto, *Ritratto di giovane*, collezione privata

25 Si veda la brillante ricapitolazione della Mazzucco, *Jacomo Tintoretto* cit., pp. 818-821, e cfr. M. Falomir, *Tintoretto and Spain: From El Greco to Velazquez*, in *Tintoretto*, catalogo della mostra, Madrid 2007, pp. 164-165.

26 Per gli inventari dell'ingente *Nachlass* del marchese dal Carpio, si veda L. de Frutos, *Tintoretto en las Colecciones del marqués del Carpio y del Almirante de Castilla*, in *Jacopo Tintoretto*, Actas del Congreso internacional, a cura di M. Falomir, Madrid 2009, pp. 209-219: 210-211.

tenendo “l’ingombro della figura nello spazio del quadro, perfettamente adattandosi alla tela già formata e sfruttandone non solo il volto, ma anche probabilmente altri dettagli dello sfondo tra cui l’idea dell’arcobaleno, quest’ultimo leggibile anche in RX e forse già parte della versione sottostante come nel ritratto tizianesco di collezione Tatti”²⁷ [fig. 10, 11, 12]. Né sarà da insistere come, nella metamorfosi, anche “il cielo e il profilo almeno del paesaggio siano ampiamente mutuati dalla versione soggiacente, solo in parte ripassati e per così dire confusi col pennello per adattarli all’indeterminatezza della pennellata che caratterizza nei paesaggi varie opere di Jacopo Tintoretto”²⁸. Semmai, gioverà far caso come “la parziale visibilità della veste della donna soggiacente, di colore rosso-bruno, morello, che appare simile a quello della versione tizianesca di Bellinzona, porterebbe a ritenere il ritratto femminile soggiacente impostato anche cromaticamente”²⁹. E dunque? Giacché due son le ipotesi che, a condizioni siffatte, si possono avanzare intorno all’immagine sottostante il *Ritratto virile* della Agnew’s Gallery, che, per mano di Tintoretto, sarà *in toto* riutilizzata.



[fig.10] Jacopo Tintoretto (o Tiziano Vecellio ?), Sbozzo del *Ritratto di Caterina Sandella* della Collezione Tatti sottostante al *Ritratto di giovane* di Tintoretto; [fig.11] Radiografia del *Ritratto di Caterina Sandella* della Collezione Tatti; [fig.12] Tiziano Vecellio, *Ritratto di Caterina Sandella* (senza cornice), Bellinzona, Collezione Tatti

27 G.L. Poldi, *Osservazioni sulla radiografia eseguita sul ritratto virile attribuito a Tintoretto (Agnew's Gallery, Londra)*. Si tratta di un accurato *report diagnostico* che, su mia richiesta, lo studioso ha eseguito sulla foto del dipinto e sulla radiografia, fornendome il testo su supporto digitale, e gliene resto vivamente grato.

28 G.L. Poldi, *Osservazioni cit.* La radiografia del ritratto della Sandella Tatti, è pubblicato in L. Puppi, *Tiziano e Caterina*, cit., fig. 2.

29 G.L. Poldi, *Osservazioni cit.*

Che si tratti del modello o del ricordo della sequenza ritrattistica della Sandella, pervenuto dall'atelier di Tiziano nelle mani del Tintoretto, ovvero della copia di quel modello o ricordo tratta dallo stesso Tintoretto, allorché, in una qualche pausa del tormentato rapporto con Tiziano sugli scorcio del quinto decennio, poteva muoversi per la bottega del Cadorino. Ancorché con cautela, inclineremmo per questo secondo corno dell'alternativa: nel momento in cui è inevitabile immaginare un mutamento intervenuto nella percezione sociale (ma anche nell'autopresentarsi), all'avvio degli anni Cinquanta, dell'intrigante donna dell'Aretino, e che ne rendeva inattuale lo sfarzo dell'esibizione.

ENGLISH ABSTRACT

In 1968 Roberto Longhi recognised as an autograph painting by Tiziano a *Woman Portrait* previously owned by the famous art historian Detlev von Hadeln and coming from the fourth Duke of Richmond's, Charles Lennox (1764-1819), collections. The paint was since lost and Ballarin and Wethey attributed it to Lambert Sustris, until its finding in Florence a few years ago. Now, with a deeper examination of the painting, Longhi attribution was not only confirmed but it was also possible to identify the woman as Caterina Sandrella, Pietro Aretino's beloved daughters mother. This time she is not posing in the luxurious robes she was wearing when Tiziano painted her portrait, now belonging to the Bellinzona's Tatti Collection, but with the plain ones she also wear on her Tintoretto portrait from the same collection. Even more astonishing, lady Sandrella iconography as "courtesan" from Tiziano Bellinzona's portrait is revealed by radiography, as if it was a draft from it, drawn under the Tintoretto's *Virile portrait* that belonged to the Marquis of Carpio and was recently rediscovered in London.

Elogio di Babele

James Hillman (cura e traduzione di Donatella Puliga)

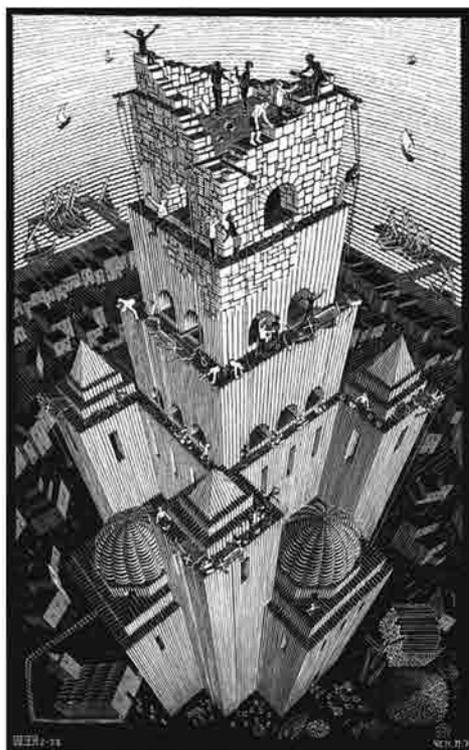
Questo contributo è tratto dalla conferenza che James Hillman ha tenuto a Siena il 17 novembre 1999, organizzata dal Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici sulla Cultura Antica dell'Università di Siena.

Dal momento che mi accingo a parlare di Babele, mi auguro che alla fine del mio intervento si alzeranno molte voci a dar corpo a una confusione che non potrà mancare; e sarà benvenuto chiunque contribuirà a far sì che Babele possa continuare a essere una realtà viva.

Il racconto del mito di Babele occupa la parte iniziale del capitolo XI del Libro della *Genesis*: “Tutta la terra aveva una sola lingua e le stesse parole. [...] Si dissero l'un l'altro: «Venite, costruiamoci una città e una torre la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta

la terra». Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo e disse: «Ecco, essi sono un solo popolo e hanno tutti un'unica lingua ed ecco, questo è l'inizio della loro opera. E ora quanto avranno in progetto di fare non sarà loro impossibile». *Non sarà loro impossibile* significa ‘Ora potranno fare qualunque cosa’. Un commentatore ebraico, che scrive in pieno Medioevo, spiega così: “Ora potranno mettere in trono l'idolatria”.

“Il Signore – continua il racconto della *Genesis* – li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città. Per questo la si chiamò Babe-



le, perché là il Signore confuse¹ la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperse per tutta la terra”. Quindi, la dispersione degli uomini e la creazione di un’infinità di lingue sembra essere una punizione divina del peccato più grave per Israele: l’idolatria.

A ben vedere, nel mito della torre di Babele possiamo enucleare tre diverse problematiche. La prima è quella dell’origine delle lingue: come ha avuto inizio un così gran numero di lingue? Se nella prospettiva chomskiana si pone il problema dell’origine della lingua intesa come realtà singolare, in sé, per così dire il *principio della lingua*², qui il racconto ci fa riflettere sull’origine della *molteplicità delle lingue*.

Insieme a questo, il racconto biblico affronta un altro problema: perché esiste un grandissimo numero di popoli su tutta la terra, una realtà umana così profondamente *plurale*? A un terzo livello, infine, si pone il problema della *hybris*, l’atteggiamento di tracotanza, di superbia: è proprio quando il popolo è ancora un *unico* popolo che concepisce l’idea di arrivare fino al cielo o, come dicono più tardi i commentatori ebrei, che matura l’intenzione di attaccare addirittura il cielo, di ingaggiare una guerra con Dio, di innalzare idoli o di distruggere il cielo con lance e frecce.

Quale fu la punizione che Dio inflisse agli uomini per tale atto di *hybris*? A ogni popolo fu assegnata una sua lingua particolare, e mentre prima tutta la terra era unificata da una sola forma dell’espressione, a partire da quel momento gli uomini furono dispersi: via via che occupavano l’intera geografia del pianeta, ebbero molte lingue: la dispersione su tutto il pianeta e la differenziazione dei luoghi geografici (mentre prima abitavano tutti “in una pianura del paese di Sennaar”, cioè Babilonia, cfr. *Gen.* 11, 3) sono legate alla molteplicità delle lingue, e costituiscono una risposta alla *hybris* dell’unificazione. Vediamo quindi che, anche se può sembrare paradossale, proprio quando c’è unicità si realizza la *hybris* della torre, è proprio allora che l’unica lingua, nella sua protervia e supponenza, produce l’atto di *hybris*. Su questo dobbiamo riflettere oggi, su come il mondo si avvii lentamente a essere dominato da un’unica lingua: la lingua di Internet, le parole anglo-americane. Anch’io, in questo momento, sto usando quell’unica lingua.

1. Il riferimento è alla radice semitica *bl* con significato di ‘confondere’, anche se ‘Babele’ indica letteralmente la ‘porta del dio’.

2. J. Hillman fa qui esplicito riferimento a un dialogo tra lui e Noam Chomsky di qualche giorno precedente questo suo intervento senese.

Abbiamo detto che la narrazione biblica pone tre problemi diversi. Esistono moltissimi miti delle origini che trattano della costruzione di una torre che arrivi a toccare il cielo: i Nyambi ne hanno una in Messico, a Cholula, e in Messico ne hanno una pure i Toltechi, nell'Assam ce l'hanno i Cuki, in Birmania ce l'hanno i Karen: si tratta sempre di manifestazioni di *hybris*, di superbia, di arroganza, del tentativo di scalare e di aggredire la potenza di Dio. La punizione divina nel mito (se di punizione si tratta) non consiste nella distruzione degli uomini, come avviene nel caso di Sodoma e Gomorra o nel caso del Diluvio: non si distrugge il mondo, *ma si disperdono gli uomini per tutto il mondo*. In altri termini, si crea la varietà, i vari insediamenti. È difficile dire che si tratti davvero di una punizione. È per impedire l'atto di *hybris*, per impedire l'uniformità che si ha la diversità. È un elemento su cui riflettere, immersi come siamo in tante poderose spinte verso l'uniformità, nella scienza e nell'economia, negli affari, nella politica.

Esiste chiaramente un impulso forte all'universalismo. L'aspirazione a una scienza unificata, a un diritto internazionale, a una Chiesa e a una lingua universali: l'esperanto, ad esempio, esprime nel suo stesso nome l'idea di aspirazione, di 'speranza'. Speranza in una pace universale e nella possibilità di soluzione di tutti i conflitti attraverso l'unità. Ma non è questa la lezione che ci viene da Babele. Babele ci dice che l'unità produce una torre, e non è questo che il Signore vuole: lui vuole la diversità, la varietà.

Il mito della torre di Babele si ripropone oggi, nel nostro presente. Il sessanta per cento dell'uso quotidiano della lingua nei sistemi di comunicazione – Internet, Web – è fatto di parole americane. In tal modo siamo obbligati a guardare alla lingua americana. Nonostante che il cinquanta per cento degli abitanti del pianeta, come ha recentemente osservato Kofi Annan³, non abbia mai fatto né ricevuto una telefonata. Metà della popolazione mondiale non ha mai parlato al telefono. Nondimeno, coloro che utilizzano invece gli ingranaggi della comunicazione usano l'inglese americano. È la lingua della medicina, degli affari, della scienza, dei viaggi, dell'ingegneria, del Web. Ci si chiede se questa lingua durerà; i futurologi – persone che si divertono a giocare con ciò che accadrà, una sorta di profeti sociologici – sostengono che questa lingua si esaurirà e che a rimpiazzare l'inglese americano si imporranno l'arabo, il cinese, lo spagnolo. Forse si pensa a queste lingue considerando la percentuale di individui che le parlano nel mondo, ma io credo che siano lingue troppo immaginifiche, troppo irriducibili al tipo di

3 È stato il settimo Segretario Generale delle Nazioni Unite, in carica alla data in cui J. Hillman teneva questa conferenza a Siena; il suo mandato è scaduto il 31 dicembre 2006.

linguaggio richiesto dalle nuove tecnologie: un mondo – quello della tecnologia – al quale senza dubbio, almeno per alcuni aspetti, l'inglese americano si dimostra particolarmente adatto.

Il linguaggio della nuova tecnologia era già stato immaginato da George Orwell nel suo 1984 e fu lui a definirlo 'Neolingua' (*newspeak*), in opposizione all'Archeolingua' (*old speak*), che viene ironicamente derisa per ciò che lo scrittore individua come "vaghezza e inutilità di significato". Questa è la descrizione di Orwell, non vedete? Il fine della Neolingua è quello di restringere il margine di errore. Ogni concetto di cui possiamo aver bisogno sarà espresso precisamente da una sola parola, con un significato rigidamente definito e tutti i significati accessori tagliati fuori e dimenticati. Anno dopo anno, sempre meno parole, e il margine di consapevolezza sempre più ridotto... Orwell stava prevedendo, in modo estremamente dettagliato, una malattia endemica dell'anima del mondo, una malattia che si propaga per contagio dalla bocca degli uomini e che, piovendo giù dai satelliti, si diffonde attraverso l'aria, e si trasmette, annidata come un virus silenzioso nel nostro *software*. La Neolingua viene prodotta sistematicamente nelle scuole americane: parla attraverso ogni fregio rosso che gli insegnanti tracciano sulle composizioni scritte, attraverso tutte le indicazioni di scrittura fornite dalle Case Editrici.

I manuali americani di stile, che si tratti di stile accademico, di stile espositivo o di stile narrativo, sintetizzano il loro credo di laica e puritana iconoclastia, con istruzioni chiarissime. Faccio alcune citazioni 'a braccio' da questi testi: "Quando si scrive, 'meno' in genere vuol dire 'meglio'. Tralasciare le parole inutili, cassare tutti gli avverbi di intensità. Scrivere utilizzando nomi e verbi. Arrendersi agli aggettivi solo come ultima risorsa. Sono consentiti soltanto alcuni avverbi. Evitare termini ricercati. Non lasciarsi tentare da una parola da venti dollari quando ne avete a disposizione una da dieci centesimi. La frase, una volta sfrondata, deve venir fuori sempre più chiara e più nitida."

Questo è il modo in cui, negli Stati Uniti, ci insegnano a scrivere. I manuali di stile ci mettono in guardia dai verbi inerti, deboli, privi di azione, hanno orrore per la forma passiva. "I nomi forti funzionano con i verbi forti, i verbi forti hanno un effetto immediato sui nomi forti e concreti". È come se Ercole, una volta in pensione dalle sue fatiche di eroe, si fosse messo a scrivere testi di lingua. Queste frasi, nude come pali di una staccionata, smilze come un *cowboy*, si fanno strada, infine, nei copioni del genere cinematografico più tipicamente americano, il *western*.

I manuali di stile insistono anche su parole con radice anglosassone, perché hanno, secondo loro, più forza e usano un minor numero di sillabe rispetto alle parole di derivazione latina. Questa devozione per il breve e il semplice incide anche sul nostro modo di bestemmiare, di dire parolacce, sulla nostra pornografia. Perfino sulla vita politica, visto che i candidati che hanno più successo sono quelli che hanno nomi costituiti da una sola sillaba: Dole, Bush, Ford, Gore, Kemp, Quayle, Lot, Hide, Starr, Brown, Bird, Hatch, Dodd, Glenn, *ad infinitum et nauseam*. Tale predilezione comporta anche dei pregiudizi etnici e razziali. Per inciso, i due principali testi dai quali ho tratto le citazioni precedenti sulle regole per scrivere correttamente in americano sono prodotti da persone che si chiamano Cook, Stunk e White.

La sostanza di questo ideale di 'purezza' si può riassumere nello slogan: 'Eliminare le parole inutili'. Si dà per scontato che la scrittura potente sia quella concisa, che una frase non debba contenere parole non necessarie, un paragrafo non debba contenere frasi non necessarie, per lo stesso motivo per cui un disegno non deve avere tratti non necessari, una macchina non deve avere parti non necessarie. Parole non necessarie: ma cos'è che determina la *necessità*? Necessità di istruzioni chiare, di immediata comunicazione, di definizione, di informazione... Che ne sarà, allora, del bisogno di ambiguità, di suggestività, di enfasi, di ironia, di lusinga, di insulto, di complessità, di fantasia? Che ne sarà degli effetti retorici? Cosa accade alle immagini della lingua quando, come dice Orwell, "il significato è definito rigidamente, e tutti i significati accessori vengono tagliati fuori"?

Saremo ancora capaci di leggere Ariosto, Tasso o Shakespeare, visto che la loro forza sta nell'eccesso, nell'esagerazione, nell'iperbole? L'ultima tappa nell'eliminazione di parole inutili è l'eliminazione delle parole stesse. Se, infatti, la Neolingua, pur essendo un linguaggio di nuovo conio, resta ancora, tutto sommato, un composto tradizionale, in alcuni ambiti siamo ormai giunti al di là della Neolingua. Sempre più difficile, nel linguaggio di Internet, trovare parole intere, ma sempre più difficile, ancora, definire "composti" i termini che giungono nei nostri software.

Provate a immaginare di cominciare una giornata, per esempio, a Washington. Inizio la giornata a Washington D.C.⁴. Mi alzo la mattina: la mia sveglia digitale suona, ed ecco un numero rosso, sette, punto, punto, zero zero.

4 District of Columbia.

Aiuto mio figlio a togliersi il PJ⁵ e a mettersi la t-shirt, i jeans e le nike, gli spengo il PC⁶, gli faccio ingollare il K-19⁷, mi accerto che prenda il suo vecchio J e le compresse di C, E, e B 12, gli preparo la cassetina personale del pronto-soccorso, visto che soffre di ADD⁸, lo scarozzo sulla mia F1-50⁹ e lo scarico davanti alla PS 14¹⁰ prima di parcheggiare nello spazio E-11, al mio posto di lavoro all'EPA nel quartiere WPCA del centro D.C. Ognuna di queste abbreviazioni, di questi acronimi corrisponde esattamente a un'unica, inconfondibile realtà: dal personal computer alle vitamine, allo spazio esatto del parcheggio. Termini assolutamente efficaci, di nessuna ambiguità: siamo al culmine del nominalismo, laddove una parola significa ciò che colui che la pronuncia vuole che significhi. Il significato è dato da colui che parla. A una parola viene affidato un significato particolare, e un acronimo o un'abbreviazione svolge la stessa funzione di una parola. Non ci sono né radici né senso di appartenenza nelle parole. Il nominalismo facilita il processo tecnologico, ma che ne è del progresso etico, del progresso culturale. È innegabile che nelle questioni pratiche ci sia grande bisogno di una lingua chiara, universale. Occorrono vaccini universali per la nostra salute, serve un regolamento edilizio universale, sono necessari sistemi di misura universali, un controllo del traffico aereo universale. Eppure, molti altri aspetti restano in ombra.

Torniamo allora a Babele. Il mito di Babele sottolinea la dispersione, per tutta la terra, della lingua e dell'ubicazione. Lingua e ubicazione. La lingua è situata da qualche parte, ha un suo 'dove'. Invece la lingua di Internet non ha un'ubicazione. La lingua universale della Rete unifica eliminando la collocazione spaziale, promuove la mobilità, si muove da un luogo all'altro, perché la lingua può essere la stessa da qualunque parte si vada. Negli Stati Uniti il venti per cento della popolazione si sposta ogni anno. Ciò significa che un americano su cinque ogni anno cambia indirizzo. Viviamo in una società estremamente mobile, dislocata. Abbiamo necessità di un discorso comune, non legato a luoghi particolari, abbiamo il linguaggio della televisione, corrente, facile, rapido, breve, che consente la mobilità, così

5 Pijama, it. 'pigiamà'.

6 Personal Computer.

7 Questo e i seguenti sono termini che indicano complessi di vitamine e sali minerali.

8 ADD o ADHD è acronimo di *Attention deficit hyperactivity disorder*.

9 Il Ford F150 è un modello di *pickup* di grandi dimensioni appartenente alla famosa serie F di pickup Ford, prodotta sin dal 1948, che è stato il più popolare e venduto di tutta la serie, considerato per decenni il miglior veicolo commerciale d'America.

10 Primary School.

che possiamo comunicare ovunque ci troviamo. E con questo si arriva alla perdita di senso del luogo, la perdita di idiomi, di toponimi, di dialetti, di inflessioni, di vernacoli, di *slang*. Si perde la particolarità immaginifica della lingua, che appartiene ai luoghi.

Un esempio di questa confusione: esiste un organismo internazionale che si occupa della fauna ittica del Mediterraneo, e che ha tentato con grande difficoltà di produrre un catalogo dei nomi dei pesci di quel mare, quelli commestibili, quelli non commestibili e così via. I nomi dei pesci del Mediterraneo cambiano praticamente ad ogni porto della costa, il pesce che è qui non è lo stesso pesce che è lì, e se anche è lo stesso pesce, ha un nome diverso: il luogo determina l'immagine dell'oggetto reale. Si tratta di una consuetudine mediterranea molto antica, che si ritrova anche nei nomi delle diverse divinità in tutta la Magna Grecia. È interessante notare che la maggior parte di ciò che si studia a scuola, la maggior parte di ciò che è considerato importante dalla stampa, in generale dai *media*, non ha un luogo. La matematica non ha un luogo, il metodo scientifico non ha un luogo, anzi non deve averlo, perché lo stesso esperimento, per essere valido, deve poter essere fatto a Osaka, a Berlino, a Berkeley, non deve essere influenzato né dal luogo né dal carattere di chi lo compie. Le verità e i dogmi della religione non hanno un luogo, sono universali.

Il linguaggio 'politicamente corretto' non ha un luogo: deve poter essere usato dovunque, non deve recare traccia di alcun tipo di luogo o di persona, deve essere limpido, chiaro. Anche la psicoterapia non ha una localizzazione: una ossessione è una fissazione sia che ci si trovi a Londra, a Roma, o a Washington D.C. Una regressione è una regressione dovunque ci si trovi: la lingua della psicoanalisi è ancora una lingua universale, senza una collocazione particolare. Questo fatto dovrebbe suonare quasi come un insulto in Italia, dove il fattore locale riveste un'importanza enorme. Ciò che in Italia è storia, è storia di luoghi, insediamenti locali, città. È il modo di parlare di ogni luogo. Io mi interessavo delle malattie americane che si diffondono in tutto il mondo: la tragedia di Littleton, in Colorado¹¹, ci ha messo di fronte a ragazzi che hanno aperto il fuoco in una scuola; se si guarda alla situazione reale, a Littleton, i ragazzi, gli studenti di quella scuola non hanno una effettiva localizzazione. L'architettura della scuola era di stile 'internazionale': nessun elemento artistico, neppure minimo, nella scuola, niente che desse la sensazione di trovarsi da qualche parte.

11 Si fa riferimento alla strage del 27 aprile 1999 nella Columbine High School di Littleton, Colorado, dove due studenti affiliati a un gruppo neonazista uccisero dodici ragazzi e un'insegnante prima di togliersi la vita.

Il problema del luogo e della lingua: e ancora il mito di Babele sottolinea che gli uomini si disperderanno per tutta la terra e ognuno avrà un angelo assegnato a quella nazione, come è detto nel testo biblico¹². L'angelo è *anghelos*, colui che reca il messaggio: ogni nazione ha il suo messaggio, il suo modo di parlare, le sue parole. Questo elemento ci riporta a uno dei grandi problemi che attraversano tutto il mondo occidentale oggi: quello della mobilità e dell'immigrazione. Perché l'immigrazione è semplicemente una ri-collocazione. Una lingua comune unifica mediante la riduzione a un linguaggio più semplice.

L'immigrazione è un fenomeno di adattamento che passa per il rifiuto e la repressione. Ci si adatta al nuovo reprimendo e in qualche modo rifiutando il *vecchio* luogo, il paese di prima. Come sapete, gli Stati Uniti sono una nazione di immigrati, e così la nostra lingua è ricca – *sarebbe* ricca – di espressioni, di parole e di inflessioni che provengono dalla realtà degli immigrati. Eppure, in quanto lingua comune, lingua particolarmente nuova e 'politicamente corretta', o lingua di Internet, viene privata degli influssi che derivano dal fenomeno dell'immigrazione. Ciò che l'immigrato, uomo o donna, si porta dietro dal paese di origine sono la musica, le abitudini alimentari, l'educazione dei figli, (su questo punto certe popolazioni hanno tradizioni molto particolari) e la lingua. Il vecchio paese è la vecchia lingua. La sua terra, le sue città, i suoi antenati. In particolare, un aspetto di quella lingua è costituito dalle antiche imprecazioni, che appartengono all'ambito della metafora e dell'iperbole del vecchio Paese.

Pensate un attimo alla maledizione: ne *La Tempesta* di Shakespeare, il personaggio di Caliban rappresenta la voce dell'isola, delle rocce e delle grotte, dei boschi, dei fiumi, delle piante; non ha un modo di esprimersi, non ha una lingua: è natura. Prospero insegna a Caliban a parlare, e gli dice, già nel primo atto: "Io ti commiserai, mi presi il fastidio di farti parlare, ti insegnai ora una cosa, ora l'altra; allorché tu balbettavi, selvaggio, suoni confusi e vuoti, come un animale, io diedi ai tuoi pensieri le parole che valessero a farti conoscere". E Caliban risponde: "Tu mi insegnasti il linguaggio e il guadagno che ne ho è che appresi a maledire". La prima cosa che Caliban ha imparato, il primo valore della sua veemenza, della sua passione verbale è il fatto di maledire, è la capacità di esprimere l'iperbole della maledizione.

12 Il passo di *Deuteronomio*, 32,8: "Quando l'Altissimo divise le nazioni, come separò i figli di Adamo, egli stabilì i confini delle nazioni secondo gli angeli di Dio", deve aver fornito agli scrittori greci cristiani il fondamento per affermare che, oltre agli individui, anche nazioni e città si trovino sotto la protezione di angeli custodi.

Così una delle vie di fuga per trarsi fuori dal linguaggio trito e monotono della Tv, dal linguaggio del Web, fatto di poche sillabe e politicamente corretto, è stata il vernacolo dell'imprecazione, sono stati i diversi tipi di maledizioni locali, che nascono da ogni terra di ogni parte del mondo. Ed è interessante pensare che si tratti dell'inizio di una sorta di esplosione dell'anima emotiva: nel mito di Babele le origini della dispersione degli uomini scaturiscono, se volete, da un 'maledizione' da parte di Dio. Così uno dei modi per passare dal terrestre all'immaginario, dall'universale al particolare e al locale è l'iperbole, l'eccesso della maledizione. L'iperbole crea un ponte linguistico, dal terrestre all'immaginario, e – diversamente dalla metafora, che traduce significati – l'iperbole traduce passioni. In Shakespeare troviamo un tipo particolare di questa fortissima esagerazione: un'esagerazione scurrile, offensiva, che si vanta, che maledice... Quella che fece sì che Oscar Wilde definisse la lingua di Shakespeare "rozza, volgare, esagerata, fantasiosa, oscena".

Talvolta, quando studiamo i grandi testi della cultura, dimentichiamo come essi siano radicati nel terreno della lingua. In Shakespeare ciò è di una chiarezza impressionante: ci sono maledizioni su maledizioni, dramma dopo dramma. Cleopatra, ad esempio, esagera con un'iperbole straordinaria: "Non c'è niente di equilibrato nelle nostre nature maledette, ma una scelleratezza totale (...). Meglio è cercare una pacifica tomba in qualche abisso dell'Egitto... meglio giacere nuda nella rigidità della morte, sulla melma del Nilo, preda di insetti divoratori, oggetto di orrore e di ribrezzo". È questo che rende Shakespeare così ricco e così difficile da tradurre: il suo essere radicato in una lingua che tocca la terra, gli antenati, l'espressione comune e vernacolare. Shakespeare, che fa dire ad Amleto: "Scellerato, sanguinario, traditore, lascivo, spietato... Ah, vendetta!", non saprebbe usare il linguaggio uniforme e uniformante di Internet.

Sono convinto che se usassimo una lingua più simile a questa, avremmo forse meno 'Littletones', famiglie più serene anche se meno 'politicamente corrette', senza violenza: ora invece la violenza della televisione ha preso il posto dello slancio delle passioni. Il semplice fatto che noi abbiamo bisogno di due lingue per trasmettere questo mio pensiero mi aiuta a fare un'altra considerazione. La traduzione, piuttosto che essere considerata un tradimento (*tradurre è tradire*, dicono gli Italiani con un gioco di parole) è un atto di raddoppiamento che evita l'unicità del significato. Una traduzione può costituire un progresso piuttosto che una perdita, perché consente di entrare in possesso di entrambi i sensi. Qualcuno potrebbe obiettare: 'Ma quanto si perde nella traduzione!' No, io dico che si contemplan invece

due menti straordinarie; si ha una duplicazione, un'altra arte a sé stante, che evita l'unicità del significato. Abbiamo moltissime traduzioni di Omero, moltissime traduzioni di Shakespeare in altre lingue: questo perché la traduzione apre all'ambiguità, alla ricchezza della mente metaforica.

Abbiamo bisogno di fare un tipo di operazione di raddoppiamento sull'idea di universalismo riduttivo contro la quale ho, per così dire, sferrato il mio attacco. Dobbiamo evitare un atteggiamento fatto di opposizioni: universale/particolare, astratto/concreto, prima di Babele (con la sua torre unitaria)/dopo Babele (con la diversità che si è prodotta sul pianeta), unità/molteplicità. Perché evitare tale atteggiamento? Perché potrebbe suggerirci che l'unica possibilità di una lingua universale è del tipo di quella che ritroviamo nella scienza, nell'architettura (lo stile internazionale), nella matematica, e cioè quello di una lingua astratta. Potremmo essere portati a pensare che la lingua unificante universale debba essere una lingua astratta o una super-lingua, ma io sono del parere che esista un altro tipo di lingua universale, che si rivela come immagine in ogni particolare della natura: la fiamma di una candela, una foglia d'albero, il latrato di un cane in lontananza, la luce delle stelle, le onde del lago che si infrangono sulla riva, il profumo che sale da una minestra calda, il fumo della legna, la manina di un bambino nella nostra: ognuna di queste è un'immagine particolare, ognuna è un'esperienza universale.

Non c'è niente di astratto. Anche questi sono universali, ma non hanno niente a che vedere con gli universali di Internet: perché richiedono un linguaggio ricco di immaginazione, e sono concreti, richiedono presenza fisica, passione emotiva, l'esperienza universale del desiderio e della gelosia, della perdita e del dolore, della serenità e della bellezza. Questi universali sono allo stesso tempo profondamente personali, individuali, eppure costruiscono le basi per la comunicazione tra le persone, e tra le persone e il mondo. Vico li avrebbe chiamati "universali fantastici", appartenenti alla lingua dell'*anima mundi*.

E ora una piccola parentesi sul modo in cui il mondo ci parla attraverso tali immagini: il cane che abbaia in lontananza, il profumo della minestra calda, la legna bruciata... Alcuni antropologi americani hanno passato molti anni a studiare gli Apache, che vivono nel Sud dell'Arizona: forse voi li conoscete attraverso i film western, dove rappresentavano gli acerrimi nemici dei buoni, una delle ultime tribù a essere sottomessa. Per gli Apache la lingua è legata strettamente ai luoghi: i nomi dei luoghi racchiudono delle descrizioni – come del resto i nostri. Vi faccio un esempio: c'è un posto

che si chiama 'proprio-là-dove-si-cade-in-mezzo-agli-alberi'. Accadono eventi in luoghi precisi, i luoghi ci raccontano qualcosa, c'è una moralità nei luoghi, ci sono luoghi di insegnamento, che fanno sì che la gente sia consapevole di ciò che è giusto e ciò che non lo è, e lo fanno in un modo molto raffinato.

Ci sono luoghi dove accadono cose stupide, e sarebbe bene sapere quali cose stupide possono accadere in questi luoghi, e quale lezione viene anche da essi; ci sono luoghi dove si verificano conflitti, come quello in cui si incontrarono Edipo e suo padre: quello era un luogo, perché c'era una lezione, in quel luogo. C'è una lezione che si deve imparare dai luoghi, come dalla grotta in cui si incontrarono Enea e Didone. Una tragedia, un luogo da cui imparare. I nomi dei luoghi e degli dei dell'antica Grecia erano nomi locali: non c'era un'Afrodite astratta in Talete, ce n'era una per ogni realtà – legata all'acqua, a questa acqua, a questo tempio, a questa grotta, a questa roccia, e così via. Erano tutte realtà individuali e locali.

Come è stato detto, gli Apache hanno un nome per ogni ansa del fiume, ma nessun nome per il fiume; essi cioè capiscono il particolare, il locale. E il discorso poetico, la metafora, la lingua originaria porta molteplici significati nelle immagini. Sebbene essi siano particolari, sono anche intensi, ricchi come qualunque altro universale: sono, se vogliamo, archetipi simbolici piuttosto che puramente segni. Credere che la comunicazione richieda una lingua universale, abbreviata, una Neolingua alla Orwell significa ridurre la comunicazione a mera informazione, trasformando l'informazione e il messaggio in 'dati'. Un messaggio è qualcosa di più che un insieme di 'dati'. Un messaggio è un *anghelos*, e ogni nazione, dice la Bibbia, ha il suo angelo, perché ha il suo linguaggio.

Gli angeli possono parlarsi ancora tra loro perché la loro lingua è la lingua di questo mondo: non credo che parlino Teologia¹³, credo che parlino Natura. Parlano la lingua della legna che brucia, della luce delle stelle, del latrato di un cane in lontananza. Grazie a Babele, tutti i popoli che non si capiscono tra loro possono invece entrare in rapporto l'un con l'altro attraverso questo profondo universalismo della psiche al livello archetipico dell'esistenza, attraverso il fondamento poetico della mente.

13 Degno di nota, invece, che proprio alla voce di un teologo e biblista si debba un recente contributo all'interpretazione dell'episodio della torre di Babele che va decisamente nella direzione suggerita da Hillman e ne approfondisce la prospettiva: si veda F. Giuntoli, *La differenza come progetto*, in *Le differenze*, a cura di P. Ciardella, M. Gronchi, Ed. Paoline, Milano 2011, pp. 84-91.

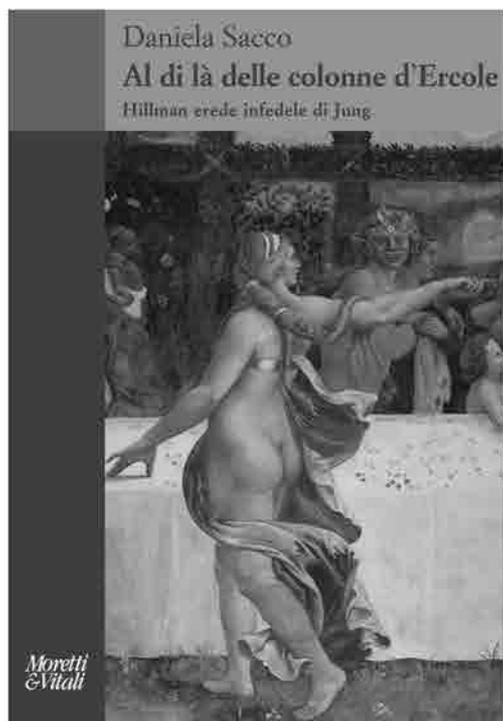
Al di là delle colonne d'Ercole

Hillman erede infedele di Jung

Daniela Sacco

Pubblichiamo in questo numero di "Engramma" un estratto dal volume *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung*, pubblicato da Moretti&Vitali nel gennaio del 2013. Si tratta dell'introduzione alla monografia dedicata al filosofo e psicoanalista americano, scomparso nell'ottobre del 2011, uno studio in cui il pensiero di Hillman è analizzato alla luce del confronto con il predecessore Carl Gustav Jung e in relazione alla tradizione classica. Si indaga, in particolare, la corrente di pensiero di ascendenza neoplatonica rivivificata nel Rinascimento che, reinterpretata da James Hillman per comprendere la psiche contemporanea, determina l'originalità della sua collocazione nella filosofia e nella psicologia del profondo.

Se la statura di un pensatore si misura dalla capacità di riflettere consapevolmente i movimenti epocali che attraversano il tempo della sua esistenza, Carl Gustav Jung e James Hillman, in qualità di teorici della *psyche*, sono stati maestri. Questo volume si propone il confronto delle due teorie, in particolare l'emergere del pensiero di Hillman dallo sfondo junghiano, nel contesto di una trasformazione epocale. Oltre che, naturalmente, pensare tale confronto nei limiti dell'irriducibile espressione di due differenti personalità. Nel 1954 Jung preparando l'introduzione alla sua ultima grande opera, *Mysterium coniunctionis*, afferma a malincuore che la "moderna scoperta degli archetipi è rimasta ignorata o perlomeno incompresa dai più" (Jung [1955/56] 1992, 6). Hillman proprio perché vede nella teoria de-



stati maestri. Questo volume si propone il confronto delle due teorie, in particolare l'emergere del pensiero di Hillman dallo sfondo junghiano, nel contesto di una trasformazione epocale. Oltre che, naturalmente, pensare tale confronto nei limiti dell'irriducibile espressione di due differenti personalità. Nel 1954 Jung preparando l'introduzione alla sua ultima grande opera, *Mysterium coniunctionis*, afferma a malincuore che la "moderna scoperta degli archetipi è rimasta ignorata o perlomeno incompresa dai più" (Jung [1955/56] 1992, 6). Hillman proprio perché vede nella teoria de-

gli archetipi dell'inconscio collettivo l'"eredità demonica" (Hillman 1987) di Jung, la sua potenza trasgressiva per la nostra epoca, intende ereditare e maturare questa eresia.

In questo modo, nello sguardo di Hillman si riflette già un'interpretazione del complesso pensiero di Jung che, proprio in virtù di questa complessità, ha portato i suoi successori a imboccare sentieri differenti, e spesso antitetici. L'adesione o meno alla teoria delle *archai* risulta infatti essere determinante per la distinzione degli schieramenti di chi lo ha seguito. Nel voler accogliere quella che ritiene essere l'eresia di Jung, Hillman evidentemente insegue a sua volta la sua stessa eresia; e risponde così anche alla necessità di differenziarsi dal suo predecessore. La fedeltà che Hillman ritiene di rispettare nell'aderire al demonico del 'padre' è la condizione che alla fine permette il suo stesso tradimento. Hillman riesce a persuadere della sua profonda comprensione di Jung, si dimostra capace di accogliere il suo messaggio e di portarlo a maturazione, realizzando, in questo modo, come necessaria conseguenza, una compiuta autonomia. Quindi il compimento in Hillman dell'eredità di Jung risulta essere fortemente intrecciato con il suo inevitabile tradimento. È infatti nel continuo riconoscimento del padre che si realizza la possibilità della differenziazione del figlio, non nella sua negazione, che può replicare casomai un'inconscia identità. Hillman arriva così a inverare quello stesso mito che ritiene fondamentale per la comprensione della nostra epoca e determinante per tracciare il destino del futuro a venire. Il mito che illustra la connessione psichica tra passato e futuro e che si realizza nella mutata relazione con il femminile, a sua volta trasformato, e con tutto ciò che questo femminile ha incarnato per la civiltà occidentale. Si tratta del mito che mette in scena la connessione tra il *Senex* e il *Puer* che, proprio in virtù di un differente atteggiamento nei confronti del femminile, personificato dall'Anima, entrano in relazione tra loro, e attraverso un reciproco riconoscimento riescono a differenziarsi, e a mantenere ciascuno la propria peculiarità.

Hillman incarna questo mito perché non nega mai il pensiero del padre, la sua forza consiste proprio nel continuo riconoscimento che tributa a Jung; le critiche rivoltegli esplicitamente sono assolutamente sporadiche e consapevoli della distanza storica che le permette. Riferendosi alla cultura d'origine, a cui spesso ritorna, afferma che, rimanendo all'interno della scuola d'adozione, il suo è un lavoro di scrittura di una sorta di commentario interlineare, di aggiunta quindi di "un nuovo *midràsh* al testo" e che "l'originalità sta proprio nel *midràsh*". (Hillman 1983, 31). La differenza è infatti tutta nel dettaglio, e può essere colta dall'analisi attenta di una terminologia che non si discosta molto da quella di Jung. Che poi la differenza del dettaglio

si rifletta in uno sfondo più ampio e disegni un profilo nettamente diverso, è una diretta conseguenza di questa sottile trasgressione interlineare. Le critiche invece si infittiscono e si fanno feroci nel momento in cui giudica la riduzione della complessità del pensiero di Jung che è stata realizzata in buona parte da chi lo ha seguito. È indicativo dunque che il testo a segnare per primo, compiutamente, l'originalità del pensiero di Hillman, *Senex et Puer* del 1967 (Hillman [(1967) 1973] 1999), rappresenti proprio il mito del riconoscimento tra padre e figlio. Ed è rilevante anche il fatto che questo testo si concluda proprio con un capitolo dedicato al tradimento e al profondo valore che ha come componente stessa della fiducia.

In questo modo sembra replicarsi anche quella che nella storia dell'analisi appare essere la tradizione dei rapporti genealogici di successione tra padri e figli. Il riferimento 'originale', immediatamente precedente, è il complesso rapporto tra Sigmund Freud e Jung e, in particolare, il discusso passo di Jung, in quel testo del tradimento che è *Wandlungen und Symbole der Libido* (Jung [1912/1952] 1992), in cui la figura di Giuda, analizzata come significativa fantasia di un uomo di Chiesa, risulta essere altrettanto inconsapevolmente significativa, non solo come possibile riflesso del tradimento nei confronti di Freud, ma anche come emblema dell'eresia dello stesso Jung. Significativo quindi che le sorti del Senex e del Puer siano decise dal tradimento e che, come si comprende dalla dissertazione che conduce Hillman, la possibilità di realizzarlo sia determinata dal ruolo che viene lasciato condurre al complesso archetipico dell'Anima. Anima che, come fulcro del pensiero dello psicoanalista americano, appare quindi essere, rispetto al complesso archetipico del Sé, il termine di confronto fondamentale tra Hillman e Jung. Il Sé è il simbolo del mito incarnato da Jung, un mito che non è più cristiano, come per primo egli stesso riconosce, (Jaffé [1961/1962] 1998) ma che può essere interpretato, in un'analisi retrospettiva della sua opera, come un'eresia all'interno dello stesso cristianesimo.

Il Sé rappresenta infatti il complesso della psiche nelle sue funzioni conscie e inconscie, e riflette quindi, come mito incarnato da Jung, l'originalità della teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo. In questo modo il Sé apre al traguardo di una coscienza sempre irrorata dall'inconscio, ed è indicativo della fondamentale teoria dell'individuazione. In esso si riflette anche l'*imago Dei in homine*, il destino dell'Incarnazione, rispetto a cui si registra psicologicamente una trasformazione in seno al vissuto del monoteismo della cristianità. L'eresia del demone di Jung si manifesta dunque nel riconoscere attraverso la consapevolezza della psiche autonoma un volto più complesso del divino, comprensivo di tutto ciò che il cristianesimo ha storicamente rimosso.

Ma se il mito di Jung è il Sé, per quanto riguarda Hillman il demone dell'eresia va cercato nell'Anima. Un'Anima che, non ammettendo più barriere tra psicologia e religione, è pagana e politeista. Nel politeismo che riflette, l'Anima è comprensiva anche del cristianesimo che, accolto al suo interno, ne è inevitabilmente trasfigurato; quindi risulta essere ancora più comprensiva di tutto ciò che il cristianesimo aveva rimosso di quanto lo sia stato il Sé. Attraverso Hillman è possibile reintrodurre nel lessico filosofico contemporaneo l'idea di politeismo da intendersi anzitutto come "pluralità differenziata", di contro alla concezione dualista della modernità, e così rivalutarlo rispetto alla secolare negazione in nome dei monoteismi imposti dalla cultura occidentale, anzitutto quello della ragione e della religione. Il passaggio dal Sé di Jung all'Anima di Hillman consiste, in ultima analisi, nel percorso in cui il monoteismo della psiche che contiene il politeismo si trasforma in un politeismo della psiche che, inversamente, contiene al suo interno il monoteismo. Questo avviene di pari passo a un rovesciarsi dei rapporti tra particolare/universale, unità/molteplicità determinato dallo sgretolarsi del pensiero metafisico improntato all'idea di identità e unità trascendentale dominante nella cultura occidentale dall'antichità fino alla fine del XIX secolo.

L'Anima eredita quindi il politeismo delle *archai* che il Sé riflette, liberandole però dalla costrizione dell'incarnazionismo che lo sfondo monoteista cristiano porta inevitabilmente con sé. È un'Anima che ha il compito di cancellare il pregiudizio storico contro le immagini, radicato nell'associazione negativa degli *eidola* con il politeismo pagano. Il passaggio dal monoteismo al politeismo della psiche si compie attraverso l'eresia che sottrae la coscienza all'Io con cui l'Occidente l'ha a lungo identificata, per ricondurla invece alla costellazione dell'Anima, che è tutt'uno con le immagini. Il Sé introdotto da Jung, come superamento di quello stesso Io, e come sostituto psicologico del Dio monoteista che riflette ancora pur nella differenza, deve essere compreso all'interno di una visione che mantiene una coscienza apollinea, una coscienza-Io, e che ha come modello il filosofico *Ego cogito* cartesiano. Un Io senza dubbio relativizzato, ma che entra in dialogo con le immagini pensate in ultima istanza come altro da sé. In Hillman invece la coscienza si fonde con le immagini, è tutt'uno con esse perché riflette il politeismo senza tentativi di contenimento in una totalità unificata; e questo è permesso dalla piena assunzione della loro autonomia.

Hillman si fa portavoce di uno spostamento epocale, di una trasformazione in atto della coscienza non più identificabile con l'Io, e che, nella misura in cui è aderente alle immagini, torna a essere collocabile in un orizzonte

mitico di pensiero. Probabilmente la psicoanalisi è stata la corrente di pensiero che, dall'alba del XX secolo con Freud e lungo tutto il suo dipanarsi attraverso le diverse teorie dei successori, ha registrato più di altre discipline la crisi della modernità e non solo si è limitata a rifletterla, ma in qualche modo ha contribuito a provocarla. Realizzando per certi versi quello che aveva profetizzato Nietzsche, ha inferto un colpo alla modernità in virtù della capacità di ricollocare il pensiero mitico, inevitabilmente trasfigurato, nel contesto storico e gnoseologico del Novecento. La psicoanalisi, pur nella diversità dei suoi rappresentanti, è riuscita a riattingere assieme ai contenuti e ai nuclei di sapienza propri del pensiero antico, anche il lessico: le trame narrative, i miti e la relativa sintassi che risulta, in ultima istanza, essere immaginale, ossia costituita, nelle sue particelle elementari, da immagini e da intrecci di immagini. Il recupero del pensiero mitico, auspicato nella volontà di denunciare e guarire quella che è vissuta come la 'malattia' dell'Occidente, si dipana nel percorso della psicoanalisi che, inaugurata con Freud e la scoperta delle inquiete immagini mentali, trova con Hillman l'annuncio della sua possibile fine nel momento in cui, come atto di guarigione, queste immagini sono restituite all'*aisthesis* della percezione fenomenica del mondo. Una restituzione che avviene con l'elaborazione della concezione dell'*Anima mundi* che lo psicoanalista e filosofo americano enuncia nella piena maturità del suo pensiero a partire dagli anni Ottanta del XX secolo.

Rispetto alla genealogia dei padri fondatori della psicoanalisi, seguendo il tracciato del versante che ha perseguito lo studio dell'inconscio nella dimensione immaginale, Hillman rappresenta quindi il terzo anello al seguito di Freud e Jung. Il confronto tra i tre si gioca infatti tutto sul diverso valore che è stato dato di volta in volta al pensiero fantastico/immaginale (sulla distinzione tra fantastico e immaginale si veda Hillman [1967] 2010). Quindi, se è possibile leggere in Freud il primo pensatore che ha restituito al mito un valore gnoseologico fondante e ha introdotto nel linguaggio clinico di stampo positivista il linguaggio patetico del mito, dall'altra è possibile leggere allo stesso tempo un riduzionismo razionalistico dello stesso discorso mitico. E ciò lo si può affermare proprio alla luce degli sviluppi successivi che sua teoria ha avuto in Jung e Hillman. Per quest'ultimo la "scoperta dell'inconscio", secondo l'espressione di Henri F. Ellenberger (Ellenberger [1970] 1976), che segna l'atto di nascita della psicoanalisi agli inizi del Novecento, è interpretata come "l'ultimo stadio del modernismo" (Hillman [1986] 1992, 109). Smascherando in questo modo l'inconscio, Hillman intende riappropriarsi del suo antico volto che è l'immaginale o, nel senso più antico della parola, la memoria: le forme e le immagini del mito che la cultura occidentale ha storicamente negato ma con cui deve

inevitabilmente, per l'urgenza del presente, tornare a fare i conti. Riconoscendo con Jung che esistono “due forme del pensare”, (Jung [1912/1952] 1992, 32) ossia quella logica e quella fantastica, di pari dignità, Hillman si spinge oltre il suo maestro affermando che, se il XIX secolo ha tradotto l'inconscio nel linguaggio logico razionale, il compito delle generazioni future consiste nel tradurre il linguaggio razionale in quello immaginale dell'inconscio, nel trasformare il concetto in metafora.

Così reinterpretato l'inconscio rende ulteriormente il senso del ridimensionamento del concetto di coscienza, perché non è più, soltanto, il suo negativo. La coscienza in questo modo accoglie in sé il suo ‘fondamento delirante’: le malattie in cui si sono ricacciati gli dei – quelle divinità che, secondo l'espressione di Jung, “sono diventate malattie” (Jung [1929/1957] 1970, 47) – e accetta di essere a sua volta inconscia. Così trasformata, la coscienza è ricondotta alla costellazione dell'Anima, diventa quindi multipla, politeista ed espressiva di mondi differenti, e riprende ad abitare un mondo animato, rifrangendosi nelle sue immagini e nelle immagini di quel mondo. Non è più la coscienza come la si è intesa nella modernità: non è una coscienza isolata nel vuoto dualista tra l'io e il non-io, una coscienza che vive il mondo interiore come proiezione sull'oggetto esterno, costretta a inventare ‘l'altro’, il ‘referente’ per ovviare al suo isolamento che, in questo circolo vizioso però è destinato ad autoalimentarsi. Il mito torna quindi nel Novecento attraverso la crisi del soggetto separato dal mondo: di questo dà testimonianza la nascita della psicoanalisi che può pensarsi oramai alla fine della sua vicenda, nel momento in cui le immagini mentali (*Vorstellungen*) – i *monstra*: gli dei che sono diventati malattie – che vivevano patologicamente nell'interiorità del soggetto vengono restituite, ricollocate nel mondo (*Darstellungen*). La fine della psicoanalisi è quanto ha infatti prefigurato Hillman nella seconda metà del XX secolo, ossia al termine della modernità.

La conquista teoretica di Hillman dipende dalla stessa peculiarità eretica del suo demone che, senza smentire la sua critica a ogni tipo di biografismo in nome del “codice dell'anima” (Hillman [1996] 1997), si colloca in un contesto culturale ben preciso – il pensiero della e sulla civiltà occidentale della seconda metà del Novecento – differente dall'*humus* in cui si forma invece il *daimon* di Jung – l'ambiente cristiano-protestante mitteleuropeo della prima metà dello stesso secolo. Lo stesso Hillman riconosce che la sua “anima animale” (Hillman 1983) è originariamente americana, e il suo paganesimo si nutre evidentemente di questa animalità, il cui fiuto lo conduce però ad affinarsi verso altri orizzonti pagani, quelli propri della sensibilità e della cultura

mediterranea. Un'animalità che lo porta quindi ad Atene, nella Grecia delle origini della civiltà occidentale, passando per l'Italia e in particolare Firenze, restituita, attraverso il filtro ermeneutico della lezione di Aby Warburg, alla sua antica dimensione rinascimentale. Un'animalità pagana che gli permetterà di pensare l'Italia come patria d'adozione, risparmiandogli tutti quei fastidiosi e sintomatici turbamenti di cui hanno sofferto i suoi predecessori, anche alla sola ipotesi di potersi recare in viaggio a Roma o Atene.

Per Hillman, l'Italia, e Firenze come cuore pulsante del Rinascimento, è luogo storico, geografico e simbolico a cui ricondursi, allo stesso modo in cui Freud aveva considerato Atene e Jung Roma. Queste due capitali della civiltà occidentale sono per i fondatori della psicoanalisi mete di un itinerario interiore, ma anche metonimie di mondi interi da recuperare, e quindi luoghi demonici turbanti per la mente che vi si proietta. Freud, dopo una serie di tentativi falliti, riuscirà alla fine a raggiungere Atene, e simbolicamente accadrà in coincidenza con la fine della sua autoanalisi; Jung, diversamente, non riuscirà mai a raggiungere Roma e i tentativi di farlo saranno sempre accompagnati da eventi psicologicamente incontrollabili e disturbanti. Secondo Hillman "Roma e Atene erano oltre il limite di tollerabilità dei fondatori della psicologia del profondo", e diagnostica quindi come i *topoi* capitali del classico sono nomi di veri e propri complessi irrisolti, come lo è a suo giudizio, in particolare, il "complesso italiano" (Hillman [1973] 2002) di Jung (sull'argomento si veda anche Sacco 2005).

Ma il demone animale di Hillman si alimenta anche di una dimensione spirituale originariamente ebraica, che si coglie per certi versi nel valore profondo e interiore attribuito all'immaginale, nella devota e rispettosa, per quanto ontologicamente 'infedele', adesione a esso. E probabilmente lo stesso spirito può apparire diversamente riflesso anche in un particolare senso dell'ironia, o di autoironia (sul tema si veda Musatti [1982] 1994): nel senso dell'umorismo sdrammatizzante, che nelle sue teorie sembra giocare tutto nel valore duplice e sfuggente attribuito alla finzione. Una espressione dello stesso Hillman può condensare questa peculiare sintesi: parlando infatti della sua giovinezza, in occasione di un'intervista, si definisce "un ragazzo ebreo di Atlantic City" (Hillman 1983). L'Anima pagana profusa di una spiritualità immaginale dà vita a un politeismo che risulta dissacrante nella sua ritrovata sacralità. In questo senso si può comprendere ancora di più l'eresia del suo *daimon* che, in qualche modo, è parallela all'eresia di Jung per la compresenza di motivi di continuità e superamento in seno alla stessa cultura d'origine. A questa sintesi si aggiunge poi un importante innesto biografico, una precoce e lunga incubazione di studi e di vita nel cuore dell'Europa, che lo stesso Hil-

lman afferma essere stata fondamentale per la sua formazione da psicologo, a cui si accompagna una più fugace ma significativa esperienza in Oriente. Questi sono gli ingredienti che hanno alimentato il suo *daimon* eretico e la sua personalità inquieta, complessa e poliedrica, capace di sintetizzare culture diverse e per certi versi molto distanti tra loro; personalità che lo stesso Hillman, parlando di sé, ha definito con una sfumatura ironica “schizoide”.

È interessante notare come questa forma di eresia abbia caratterizzato anche la vita e, indissolubilmente legato a essa, il pensiero di Aby Warburg, che pur si colloca in un contesto storico e disciplinare differente, quello dell'iconologia e della cultura storico-artistica. Per questo una parte del presente volume è dedicata alla segreta simmetria che sembra accomunare la personalità di questi due pensatori. Come Hillman, Warburg è fedele alle *archai* e a una profondissima sensibilità per l'immaginale, che lo porta a sottrarsi alla tradizione dell'ebraismo ortodosso della casa paterna per inseguire e alimentare un'anima pagana. La sopravvivenza del paganesimo sarà la fascinazione di tutta la sua vita, e quello che può essere riconosciuto come il suo “sentire pagano” (Hillman [1996] 1997b) risulta essere affine al senso con cui lo intende Hillman: la capacità di accogliere, attraverso lo studio delle immagini dell'arte, la complessità della psiche, le fantasie personificate, il *pathos* del mito. Quindi non stupisce che Hillman, per la formazione del suo pensiero, abbia attinto agli studi che hanno accolto e alimentato la ricca eredità warburghiana.

Il motivo archetipico della connessione tra *Senex* e *Puer* mediata dal tradimento permette una lettura del complesso pensiero di Hillman non solo relativamente al rapporto di differenziazione rispetto a Jung, ma anche rispetto alla modalità con cui si rivolge alla tradizione classica. È evidente come per Hillman *tradizione* e *tradimento* sono due termini che devono andare di pari passo, riconoscendo nell'origine etimologica comune una profonda affinità di significato, pena la perdita di senso e di vitalità che la cultura avrebbe sempre il dovere di comunicare. Il gioco di parole tutto italiano tra la parola ‘traduttore’ e ‘traditore’ permette di leggere la traduzione non come banale tradimento ma come un atto di raddoppiamento del senso che evita l'unicità del significato e apre al continuo variare e modificarsi del senso sottratto all'univocità. Il tradimento è autorizzato per garantire la continuità della cultura e l'autenticità del suo ascolto. Ancora una volta le sorti del *Senex* e del *Puer*, del vecchio e del nuovo, si decidono dal valore che viene tributato all'Anima, al senso, alla vitalità del significato. Contro la ricerca nel passato della conferma archeologica dei miti, l'approccio alla tradizione classica proposto da Hillman contempla la necessità del tradimento che la vitalità di

un pensiero esige, e intende recuperare non tanto la mitologia (erudizione, letteratura, allegoresi, o comunque discorso sul mito), quanto il mito, nella sua natura plastica, duttile alla trasformazione e polimorfa. Hillman è ben consapevole di come la trasmissione della tradizione in Occidente implichi sempre un tradimento della stessa, quindi propone un'ermeneutica che intende essere esegesi piuttosto che interpretazione. Perciò è fedele a un'altra componente importante di cui si alimenta il suo *daimon*, quella propriamente ermetica, quella che, sulla scia di Hermes, fa capo all'inganno, all'imbroglio, ai sotterfugi propri del tradimento, ma che è capace di garantire la trasmissione del sapere attraverso un variegato intreccio vie.

Negando valore al tradimento che la tradizione porta inevitabilmente con sé, l'ideale di fedeltà dell'antico è capace di resuscitare solo vestigia morte e mute. Allora prevale il letteralismo che pretende di comunicare il vero significato nel vuoto e stentato risuonare delle stesse formule. Hillman, nel contesto della psicologia, mette alla prova una capacità di recuperare il sapere classico più autentica di quella dimostrata da ambiti specificatamente delegati a tale compito. Il recupero dell'antico non nasce certo da uno scopo di erudizione, per artificio intellettuale, ma per dare significato al vissuto quotidiano. L'antico per Hillman è un codice interpretativo per la complessità del presente, è la voce della necessità che persuade all'ascolto, e che si offre all'attuale civiltà per le sue potenzialità terapeutiche. Nella suprema sintesi del suo pensiero, l'antico è recepito dalle attuali necessità epocali; in questo senso Hillman è profondamente contemporaneo.

La peculiarità del suo pensiero impedisce però di collocarlo *tout court* con i pensatori che si affannano sui relitti della *ratio* moderna decretandola morta e affermano la condizione di quella che è stata definita 'postmodernità'



nell'accezione nichilistica del termine. C'è un senso psicologico nel pensiero filosofico di Hillman che permette alla coscienza della postmodernità di calarsi in profondità da tempo disabitate, abbandonando così le derive nichiliste del pensiero debole. Il mito, che Hillman recupera come *logos* della *psyche* affermando la base mito-poietica della mente, può essere compreso solo all'interno della teoria degli universali personificati o meglio personizzati, che, da un punto di vista psicologico, sono i 'chi' attraverso cui vediamo, conosciamo. Sono gli universali fantastici che precedono le secolari domande della filosofia sul 'cosa' o 'perché'.

È quindi opportuno tenere sempre ferma la peculiarità psicologica che rivendica Hillman, non solo per il valore teorico del suo pensiero nella distinzione rispetto a quello filosofico, ma anche nel valore di senso che solo il *logos* della psiche risulta poter comunicare. Il *logos* della psiche è infatti dialogo con le immagini e quindi dialogo con le emozioni. Un pensiero che non è capace di comunicare con le immagini e per mezzo di esse, che non è capace di essere mitico e poetico, è incapace di esprimere emozioni e si mantiene a un livello solo astratto, logico, come spesso accade al pensiero filosofico concettuale. Il discorso mitico che torna nel pensiero contemporaneo attraverso il filtro della psiche sa abbracciare ciò che è razionale e ciò che non lo è perché costituisce la trama stessa della mente: "Il mito – ci dice Hillman – è la normazione dell'irragionevole", e aggiunge: "L'averlo riconosciuto è la più grande di tutte le conquiste della mente greca" (Hillman [2004] 2005). La rivendicazione della peculiarità psicologica del suo pensiero va affermata anche rispetto alla funzione terapeutica che guida tutta la sua ricerca. La necessità terapeutica che nasce da una sofferta adesione emozionale alla vita e che deve quindi potersi realizzare mantenendosi sempre aderente alla vita, alle sue richieste di senso, al riconosciuto valore metaforico dei suoi comportamenti, alla sensibilità e sensualità del *pathos* che una vita autentica continuamente dischiude. In questo modo, nelle parole di Hillman si rivela un senso di terapia capace di dischiudere la sua forza vitale lì dove l'esperienza del dolore depressivo e della morte sono assunte in tutto il loro inguaribile valore.

ENGLISH ABSTRACT

In this issue of Engramma we feature an excerpt from the book *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung*, by Daniela Sacco, published by Moretti&Vitali in January 2013. It is the introduction to the monograph dedicated to the American philosopher and psychoanalyst, who passed away in October 2011. The book analyzes James Hillman's thin-

king in the light of the comparison with the predecessor Carl Gustav Jung, and in relation to the classical tradition. In particular, it describes the way in which James Hillman acquires the influence of NeoPlatonic school of thought, brought to new life during the Renaissance, and uses it to understand the contemporary psyche, and how this defines the novelty of his position in philosophy and depth psychology. Hillman heralded an epochal transformation of the boundary between consciousness and the unconscious, and the transformation of the human way of life. Distancing himself from Jung, he adopts the theory of collective unconscious archetypes, releasing it from the last stronghold of a monotheism of consciousness; he adopts Jung's 'pagan' legacy, going beyond heresy with respect to Christianity, claiming back the classical tradition and the mythical discourse as logos of the psyche.

The difference between the two thinkers is focused on the analysis of the archetypal idea of Anima, introduced by Hillman. This, unlike the Jungian archetypal idea of Self, reflects in the experience of the contemporary man the shift from a Christian faith inclusive of what was historically removed, to a paganism that contains what was removed, inevitably transformed. This shift is apparent in the subversion of the relation between the particular and the universal, the single and the manifold, caused by the crumbling of the metaphysical thought marked by the transcendental ideas of identity and unity dominant in the Western culture. The whole of psychoanalysis is understood starting from the discovery of the unconscious, as a symptom of the crisis of Modernity, up to its interpretation as myth and imaginal by Hillman during the second half of the Twenty Century. The rescue of the mythical thinking, to cure the Western 'illness', takes place in the history of psychoanalysis that, ushered in by Freud with the discovery of disturbed mental images, finds with Hillman the announcement of its possible ending, when the images are given back to the *aisthesis*, to the phenomenal perception of the world, by means of the notion of *Anima mundi*. Hillman's ideas are also considered in regard to the elective affinity with the life and thinking of Aby Warburg, and in regard to the concept of *Mnemosyne*, the old meaning of memory.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ELLENBERGER [1970] 1976

H. F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Torino, Bollati Boringhieri 1976

HILLMAN [1967] 2010

J. Hillman, *La ricerca interiore. Psicologia e religione*, Bergamo, Moretti&Vitali 2010

HILLMAN [(1967) 1973] 1999

J. Hillman, *Puer Aeternus*, Milano, Adelphi 1999

Hillman [1973] 2002

J. Hillman, *Plotino, Ficino e Vico precursori della psicologia junghiana*, in *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi, 2002

HILLMAN 1983

J. Hillman, *Intervista su amore, anima e psiche*, a cura di M. Beer, Roma-Bari, Laterza, 1983

HILLMAN [1986] 1992

J. Hillman, *La supremazia del bianco*, parte II, in *Anima* 6, 1992

HILLMAN 1987

J. Hillman, *Il demoniaco come eredità di Jung*, in AA. VV., *Presenza ed eredità culturale di C.G. Jung*, a c. di L. Zoja, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1987

HILLMAN [1996] 1997

J. Hillman, *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi 1997

HILLMAN [1996] 1997b

J. Hillman, *Uno sguardo pagano sulla Bibbia. "Psicologia: monoteistica o politeistica?" venticinque anni dopo*, in "Anima", 1997

HILLMAN [2004] 2005

J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Milano, Adelphi 2005

JAFFÈ [1961/1962] 1998

A. Jaffé, (a cura di) *Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung*, Milano, Rizzoli 1998

JUNG [1912/1952] 1992

C. G. Jung, *Simboli della trasformazione*, in *Opere*, vol. 5, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

JUNG [1929/1957] 1970

C. G. Jung, *Commento al segreto del Fiore d'oro*, in *Opere* vol. 13, Torino, Bollati Boringhieri 1970

JUNG [1955/1956] 1992

C. G. Jung, *Prefazione dell'autore (1955/1956)*, in *Opere* vol. 14, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

MUSATTI [1982] 1994

C. Musatti, *Ebraismo e psicoanalisi*, Pordenone, Studio Tesi 1994

SACCO 2005

D. Sacco, *Tradizione classica e logos della psiche. Una lezione sull'importanza della tradizione classica nel pensiero contemporaneo: James Hillman*, in AA. VV., *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Bruno Mondadori 2005

Il teatro della Sfinge e altri mitodrammi

Variazioni sul mito, scritture per la scena

Stefano Bartezzaghi, Monica Centanni, Daniela Sacco

I testi scelti a comporre questa raccolta sono scritture ispirate alle figure e alle storie del mito. Le trame sono liberamente attinte dal grande *thesaurus* della letteratura greca e latina e dalle molte e diverse rielaborazioni poetiche e teatrali che, nel corso dei secoli, hanno tenuto in vita i nomi antichi di Edipo e di Ulisse, di Antigone e di Antinoo, di Elena e di Arianna.

Con studio, con cura, e insieme con irrispettoso – libero e infedele – amore, le voci di autori antichi e moderni sono rievocate, riplasmate e quindi raccolte, imbastite e riattivate secondo traiettorie compositive che creano di volta in volta tessiture narrative inedite. Un esperimento, che è atto di fiducia nella inesausta vitalità del mito, nella sua possibilità di riscatto dal rischio mortifero dell'oblio o dell'ingessamento erudito. Una sfida, che è metter alla prova la duttile e plastica materia mitica, è saggiarne la tenacia

e la vitalità, per vedere se il carattere irriducibilmente libero delle parole e delle immagini antiche resiste alla prova della riscrittura e di un nuovo montaggio drammaturgico.



Il volume Stefano Bartezzaghi, Monica Centanni, Daniela Sacco, *Il teatro della Sfinge e altri mitodrammi*, Ca' Foscara, Venezia, è stato presentato il 14 marzo 2013, a Rai Radio 3 Suite da Antonio Audino e Andrea Penna in collegamento con gli autori.

Nati nell'ambito delle attività del Centro studi classicA dell'Università IUAV di Venezia, i 'mitodrammi' sono stati pensati e presentati come letture o messe in scena in occasione di stagioni teatrali, festival e rasse-

gne nelle città d'Italia (allestimenti a cura dell'Associazione culturale Engramma). Grazie all'interazione tra studio, ricerca e 'messa in movimento' creativa di storie e di immagini degli dei e degli eroi dell'antichità, i brani, ritagliati da grandi capolavori o da piccoli gioielli della letteratura antica e moderna, giocano a comporre nuove rapsodie. E parlano – al presente – dei nostri desideri individuali e collettivi, delle nostre tensioni etiche ed estetiche, delle nostre passioni civili e politiche.

Stefano Bartezzaghi, prefazione a *Il teatro della Sfinge*

Enigmi? Indovinelli? Giochi di parole? Edipo è maestro del *logos* – il più abile tra gli uomini a sciogliere indovinelli, a svelare enigmi, a giocare con le parole. La tenuta dell'antico tessuto mitico è messa alla prova incrociando le diverse versioni letterarie della storia di Edipo; a distanza di secoli e millenni le parole di tutti gli Edipi e di tutte le Sfingi entrano in dialogo e si moltiplicano gli enigmi e le soluzioni. Edipo, declinato in tre figure – una per ciascuna delle età della vita del fatale indovinello –, è rappresentato in scena in dialogo con tre figure femminili del suo tormentato mito: a Corinto, la città di cui si crede il principe ereditario per nascita, Edipo-figlio interroga la 'madre' Mèrope; a Delfi, Edipo-uomo consulta la Pizia, per sciogliere i dubbi sulla propria nascita; a Tebe, infine, Edipo-sapiente duella con la Sfinge – ma ormai ha capito che il gioco dell'enigma coincide con il suo destino e che, a dispetto dell'esito più famoso del mito, la sfida si prospetta infinita. L'enigma, sfida sapienziale e gioco d'astuzia, ha per posta la vita di chi lo pone e di chi lo deve risolvere. Ma il suo linguaggio incomincia a risuonare quando l'uomo incrocia gli dèi dell'Olimpo (e, con loro, il proprio fato) e gli uomini della città (e, con loro, la storia). Proverbi, oracoli e indovinelli costituiscono altrettante forme di inganno, promettono risposte ma dicono meno dell'indicibile che nascondono. Fra la sapienza e l'astuzia, quale arma sceglierà Edipo per eludere la trappola fatale che lo attende? Il testo è costruito su alcuni anagrammi, originali o appartenenti alla tradizione enigmistica italiana, e su brani e frammenti ispirati a *Upanishad*, Cleobulo di Lindo, Cleobulina, Teognide, Eraclito, Eschilo, Pindaro, Sofocle, Erodoto, Euripide, Aristofane, Platone, Aristotele, Plutarco, *Aenigmata Symposii*, Emanuele Tesauro, William Shakespeare, John Milton, Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Thomas Stearns Eliot, Carlo Emilio Gadda, Jorge Luis Borges, Jacques Lacan, Raymond Queneau, Jean Bottéro, Giorgio Colli, Friedrich Dürrenmatt.

Monica Centanni, Daniela Sacco, prefazione a *Arianna o il labirinto*

Per mezzo del filo che soltanto la principessa sa svolgere e riavvolgere, con la grazia dei suoi passi di danza, Arianna si orienta negli intricati meandri

del labirinto, e così Teseo uccide suo fratello Minotauro, il mostro frutto dei bestiali amori della madre, Pasifae, e del toro divino di Poseidone. Per amore di Teseo, Arianna tradisce la sua patria, Creta, tradisce il padre, Minosse, tradisce il fratello, Minotauro. Teseo, per aridità, per paura o perché travolto dall'oblio, abbandona la fanciulla cretese nell'isola di Nasso. Arianna si risveglia, in una bianca alba, sola: all'orizzonte, le vele spiegate della nave di Teseo che veloce fa rotta verso Atene. Arianna si agita, si dispera, rischia di rimanere pietrificata dal suo stesso dolore, ma infine piange. La fanciulla cretese ha nel nome la luce del sole, nel sangue i geni divini della Grande Dea. Dioniso, imprevisto, ineffabile, risveglia Arianna dal sonno greve della disperazione e la prende con sé. Il dio che viene da lontano, il dio dell'oblio e dello specchio, il dio-toro, non porta rimedi consolatori alle sofferenze dell'umano, ma promette una nuova, sovrumana 'gaia scienza': la sapienza, insieme dolcissima e crudele, del dolore più profondo e della gioia più piena. Il testo è ispirato a brani di Catullo, Properzio, Ovidio, Pausania, Friedrich Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal, Jorge Luis Borges, Cesare Pavese, Friedrich Dürrenmatt.

Monica Centanni, prefazione a *Nostos, o il ritorno di Ulisse*

Ulisse torna a Itaca dopo dieci anni dalla fine della guerra di Troia, dopo vent'anni che era lontano da casa. *Nostos* – il desiderio del ritorno – anima l'eroe e lo sostiene attraverso le sue molteplici peripezie. Non le malie di Circe, non le avventure e le battaglie contro mostri e Ciclopi, non l'incanto delle Sirene, non le seduzioni di Calipso né il fascino innocente di Nausicaa possono saziare il desiderio di Ulisse e distoglierlo dalla meta agognata: Itaca. Ma l'Ulisse che fa ritorno alla sua isola – alla sua reggia, ai suoi affetti per tanti anni lontani – sarà lo stesso Ulisse che era partito alla conquista della città al di là del mare? Fra le tante voci che esaltano l'intelligenza, la bravura, le imprese di Ulisse, le voci di Ecuba, di Neottolemo, di Polissena e di Eupite si levano dissonanti a gettare ombre sull'eroe "bello di fama e di sventura". Ispirato a Omero, Eschilo, Sofocle, Euripide, Stazio, il testo riporta le testimonianze dei personaggi del mito che, chiamati in causa, danno vita a un processo al quale il lettore è richiesto di partecipare come giudice: Ulisse è colpevole o innocente?

Monica Centanni, Daniela Sacco, prefazione a *Palinodia per Elena*

Elena rovina delle navi, dei guerrieri e delle città, o vittima di *Eros* e *Logos*? Elena tessitrice d'inganni o Elena bambina? I molteplici volti di Elena si svelano attraverso le voci delle fonti antiche e le parole di chi l'ha accusata e difesa. Costruito su brani ispirati a testi di Omero, Eschilo, Euripide, Gorgia, Saffo, Stesicoro, Isocrate, Plutarco, Apollodoro, Igino, Virgilio, Yannis

Ritsos, Ezra Pound, *Palinodia* è il canto della ritrattazione, che smentisce ciò che è stato detto e, svelando, smaschera la natura complessa e plurale delle figure del mito. Una, due, tre... molte Elene, colpevoli o vittime, innocenti o infami per colpa o per destino; tante voci quante sono le immagini di Elena, in un progressivo svelamento che culmina nel candido splendore della sua smagliante parvenza.

Daniela Sacco, prefazione a *Antigone, nozze di morte*

Antigone riceve sottoterra gli abitanti della città divenuta oramai a lei nemica e si fa seguire lungo l'*iter ad Inferos* che la vede sprofondare progressivamente nei meandri della sua tomba-prigione. Affranta dal dolore, rievoca le vicende di Tebe, ma è risoluta nella sua decisione di andare incontro alla morte perché irata contro la città complice del decreto di Creonte e colpevole d'indifferenza nei suoi confronti. Procedendo nella discesa acquista lucidità, determinazione, rabbia, fino ad accogliere il suo destino di sposa di Ade, dio degli Inferi, e confondersi totalmente con l'ambiente che la circonda. Fuori, di sopra, la città, per effetto delle sue maledizioni d'Erinni – le divinità della vendetta di cui Antigone si riconosce paladina – è travolta dalla sozzura e, in un macabro rovesciamento, somiglia sempre più agli Inferi. Il testo è ispirato a brani di Eschilo, Sofocle, William Shakespeare, Marguerite Yourcenar, Yannis Ritsos, Maria Zambrano.

Monica Centanni, Daniela Sacco, prefazione a *Memorie di Antinoo*

Antinoo compare dall'Ade rievocato in sogno dagli ultimi aneliti di desiderio dell'Imperatore Adriano ormai morente. La memoria del bellissimo giovane è forzata così a risvegliarsi dall'oltretomba, buio e gelido regno dell'oblio, per farsi a poco a poco immagine e parola. Dapprima flebile ombra strappata alle tenebre, la figura di Antinoo – come nella suggestione della video-opera *Ocean without a shore* di Bill Viola – si materializza in corpo e passione sempre più vividi e presenti a mano a mano che il ricordo prende forma. Nel tessere le vicende della sua breve vita, i fili della memoria di Antinoo si intrecciano e si confondono con gli echi delle memorie di Adriano: riaffiorano via via sempre più vividi, ma alla fine Antinoo si sottrae al sogno evocatore dell'amante e torna definitivamente nel buio freddo di Ade, dove potrà stare per sempre nell'oblio della vita e di se stesso come corpo vivo. Il testo è ispirato a brani di Marguerite Yourcenar e di Eschilo, Erodoto, Asclepiade, Meleagro, Diodoro Siculo, Pausania, Elio Sparziano, Aurelio Vittore, Giovanni Boccaccio, Giordano Bruno, Oscar Wilde, Konstantinos Kavafis, Thomas Mann, Fernando Pessoa, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Giacomo Cecchetto
Venezia • gennaio 2015

www.engramma.org

105

aprile 2013

ENGRAMMA • 105 • APRILE 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

RINASCITE A SCHIFANOIA

a cura di Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli
English version by Elizabeth Thomson

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w.
forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Rinascite a Schifanoia: editoriale
Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli
- 8 Il cielo di Schifanoia in mostra a Venezia (28 febbraio - 14 marzo 2013)
Olivia Sara Carli, Emma Filipponi
- 23 Mese per mese. Lettura dei registri superiori del Salone dei Mesi di Schifanoia
Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli, Giovanni Sassu
English version by Elizabeth Thomson
- 44 Schifanoia. Mese per mese: Marzo-Ariete
Marco Bertozzi
English version by Elizabeth Thomson
- 51 Schifanoia. Mese per mese: Aprile-Toro
Marco Bertozzi
English version by Elizabeth Thomson
- 57 Schifanoia. Mese per mese: Ottobre-Scorpione
Maurizio Bonora
English version by Elizabeth Thomson
- 67 Ercole da Ferrara e il suo doppio. Ricostruzione di un'identità
Michela Santoro
- 89 Perseus and Medusa: between Warburg and Benjamin
Alice Barale
- 102 Il cielo di Padova. I decani di Palazzo Schifanoia di Ferrara e il Palazzo della
Regione di Padova: un confronto
Martino De Rossi, Isabella Tenti
- 106 26 aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere. Una rivisita-
zione della lettura di Aby Warburg dei dipinti mitologici di Botticelli
Monica Centanni
- 148 Foglietto del calendario del 26 aprile
Antonella Sbrilli

Rinascite a Schifanoia

Editoriale di Engramma n. 105

Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli

A distanza di pochi mesi dalla pubblicazione del numero 102 della rivista (dicembre 2012) dedicato a “Il cielo di Schifanoia”, Engramma ripropone studi e approfondimenti sulla decorazione del Salone dei Mesi, la fortuna dei temi astrologici nella seconda metà del Quattrocento e l'importanza che le corrispondenze e le congiunture degli astri avevano nella sofisticata cultura cortese nell'Italia del Rinascimento.

La data della pubblicazione di questo numero è significativa per diversi motivi. Il 26 aprile 2013 alle ore 17 a Ferrara il Sole è in Toro, la Luna in Scorpione, Mercurio in Ariete, Venere e Giove in Toro. In questa particolare congiunzione il Salone dei Mesi di palazzo Schifanoia viene restituito ufficialmente ai cittadini di Ferrara come luogo di cultura e incontro con le arti dopo il sisma del maggio 2012, che ne aveva compromesso l'agibilità. Sarà Massimo Cacciari insieme a Marco Bertozzi, sotto lo sguardo attento di Borso, della sua corte, delle divinità astrali e dei decani dei dodici mesi, a inaugurare con una conferenza dedicata ad Aby Warburg il nuovo corso dell'Istituto di Studi Rinascimentali, importante istituzione cittadina, rinnovata e da oggi parte integrante dei Musei Civici di Arte Antica di Ferrara.

“Notte, o tu, che la estrema esser ne dei / Di servaggio, o di vita, il corso affretta!” sono i versi di Vittorio Alfieri tratti da *La congiura de' Pazzi*, in riferimento alla data in cui morì Giuliano de' Medici (26 aprile 1478): è uno dei brani che andrà ad arricchire il blog “Dicono di oggi” (www.diconodioggi.it), che dal 1 gennaio al 31 dicembre 2013 ha in corso di pubblicazione una antologia di brani, citazioni, note, tratte da testi letterari in cui si trova il preciso riferimento a ogni giorno dell'anno. Nella nota di Antonella Sbrilli sono presentate due brani letterari che trattano del 26 aprile: la prima dalla tragedia alfieriana, la seconda da *A Portrait of the Artist as a Young Man di James Joyce*; a corredo delle citazioni una puntualizzazione sul senso della ‘data’ che – come scrive Stefano Bartezzaghi – non è soltanto un sistema di ripartire e numerare il tempo, ma un modo di “addomesticare il tempo”, “una bandierina piantata sul calendario perpetuo”.

Il 26 aprile 1478 a Firenze, nel corso dell'attentato che passerà alla storia come la congiura dei Pazzi, muore Giuliano de' Medici; il 26 aprile 1476 – due anni prima, nello stesso giorno – Simonetta Vespucci, l'amata del giovane principe, cantata da Angelo Poliziano e dallo stesso Lorenzo de' Medici, icona di bellezza e

di grazia, moriva consumata dalla tisi. Qualche anno dopo, nel 1482, due giovani discendenti degli sfortunati amanti, convolano a nozze e viene richiesto a Sandro Botticelli di realizzare un'allegoria matrimoniale per celebrare l'evento terreno e onorare nel regno di Venere l'unione dei due illustri parenti. Nel saggio di Monica Centanni l'interpretazione warburghiana del 'ciclo' allegorico di Botticelli è sottoposta a revisione e rilanciata, alla luce degli aggiornamenti documentari e critici, ricollegando la narrazione mitica alla celebrazione delle nozze di Lorenzo di Pierfrancesco con Semiramide Appiani.

Poco meno di un decennio prima, nel conteso di un importante investimento politico e culturale avviato da Borso d'Este per celebrare la sua investitura a Duca di Ferrara che avverrà nell'aprile 1471, fu dato il via al ciclo del Salone dei Mesi, impegnando ampie risorse e configurando un'occasione di incontro, scambio e scontro tra gli artisti ferraresi e le esigenze della committenza, delineate e tradotte in immagini – stando alle ricerche di Warburg – dall'erudito di corte Pellegrino Prisciani (sulla figura dell'umanista si veda in *Engramma* il numero monografico e il tema di ricerca dedicato). L'articolazione e la descrizione dei temi astrologici nei registri superiori del Salone dei Mesi è stata presentata nel numero 102 di *Engramma*, nel contributo *Mese per Mese* che ha raccolto nella successione dei segni zodiacali le fonti per ciascun decano; per i riquadri conservati (da marzo a settembre), sono stati descritti i registri superiori con le divinità astrali in trionfo e la fascia mediana; per i comparti perduti (da ottobre a febbraio), soltanto per il registro mediano, si ripropone la colta ricreazione dall'artista Maurizio Bonora, corredata dai materiali del lungo e paziente lavoro preparatorio, a partire dalle tracce pittoriche rimaste sulle pareti. In questo numero i contributi raccolti in *Mese per Mese* sono stati ripresentati con un aggiornamento, arricchito da una sezione storico-artistica curata da Giovanni Sassu e della traduzione inglese a cura di Elizabeth Thomson. Finora sono stati completati e tradotti i mesi di marzo, aprile e ottobre: nei prossimi numeri di *Engramma* saranno progressivamente completati e tradotti i restanti nove mesi.

Per raccogliere e organizzare i contributi apparsi in *Engramma* dedicati a Palazzo Schifanoia e ai temi dell'astrologia nelle corti del Rinascimento, è stato inaugurato il tema di ricerca 'Schifanoia', che sarà via via integrato con nuovi contributi. Il Centro studi classicA Iuav e l'Istituto di Studi rinascimentali con i Musei Civici di Arte Antica, hanno nel frattempo avviato un seminario permanente di studi, che si propone come occasione di incontro e confronto agli studiosi che intendono approfondire le tematiche astrologiche e storico-artistiche correlate al ciclo di Schifanoia, ma anche proporre iniziative ed eventi come esposizioni, conferenze, letture teatrali.

In questo numero sono pubblicati i materiali della mostra *Il cielo di Schifanoia* a cura di Olivia Sara Carli e Emma Filipponi, inaugurata lo scorso 28 febbraio

2012 presso lo spazio espositivo 'Gino Valle' dell'Università Iuav di Venezia. I materiali e i pannelli dell'esposizione – realizzata di concerto tra il Centro studi classicA Iuav, l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara e Musei Civici di Arte Antica di Ferrara – sono presentati dalle curatrici Olivia Sara Carli e Emma Filippini, che ripercorrono le vicende di Palazzo Schifanoia, la storia degli studi, la riscoperta e l'interpretazione degli affreschi del Salone, l'intervento ricostruttivo per il registro mediano dei mesi da ottobre a febbraio proposto dall'artista Maurizio Bonora.

La nota di Martino de' Rossi e Isabella Tenti propone un confronto iconografico tra alcuni particolari degli affreschi del Salone dei Mesi e del Palazzo della Ragione a Padova, in relazione a Pietro d'Abano e ad altre fonti astrologiche. Sul tema del ciclo astrologico del Palazzo delle Ragione di Padova presentiamo la tavola 23 del *Bilderatlas Mnemosyne* completa di apparati, in prosecuzione del lavoro di pubblicazione digitale e aggiornamento della sezione 'Mnemosyne Atlas' avviato con il numero 101 di Engramma (novembre 2012).

Corredano il numero alcuni contributi che affrontano temi in qualche modo collegati al Salone dei Mesi di Schifanoia: il saggio di Michela Santoro fa il punto sulla fortuna critica intorno alla biografia di Ercole de' Roberti; Alice Barale nel suo saggio affronta il tema delle figure di Perseo e Medusa in relazione a Warburg e Benjamin.

Il cielo di Schifanoia in mostra a Venezia (28 febbraio-14 marzo 2013)

Presentazione

Olivia Sara Carli, Emma Filippini



Locandina della mostra

Introduzione e obiettivi dell'esposizione

Dal 28 febbraio al 14 marzo 2013, nello spazio "Gino Valle" dell'Università Iuav di Venezia, il Centro studi classicA, con la collaborazione dei Musei Civici di Arte Antica di Ferrara, dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara e dell'Associazione culturale Engramma, ha ideato, curato e allestito la mostra "Il cielo di Schifanoia", positivo esito di un percorso di ricerca lungo, articolato, condiviso.

L'esposizione, organizzata sotto la responsabilità scientifica di Monica Centanni (Università Iuav di Venezia) e di Marco Bertozzi (Università degli studi di Ferrara), è stato il primo frutto della ripresa degli studi iconologici sugli affreschi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara che il Centro studi ClassicA ha avviato nel 2012, a cento anni esatti dalla data in cui Aby Warburg, in occasione del X Congresso di Storia dell'Arte a Roma, presentava il suo importante intervento sull'interpretazione delle figure della fascia mediana dei comparti decorativi – un contributo che è considerato l'atto di nascita della moderna scienza iconologica.

Commissionata nella seconda metà del Quattrocento dal Signore di Ferrara Borso d'Este, la decorazione delle pareti del Salone è strutturata in 12 comparti, uno per ogni mese dell'anno. Le pitture – realizzate in parte a fresco (i 7 mesi da marzo a settembre, tutti conservati), in parte a tempera (i 5 mesi da ottobre a febbraio, quasi totalmente perduti) – sono articolate su tre registri per ogni

comparto: il registro superiore è riservato ai trionfi delle divinità olimpiche, protettrici di ogni mese; in quello inferiore sono rappresentate immagini di vita di corte, con la figura di Borso ripetuta anche fino a tre volte nello stesso mese; il registro mediano, che spicca per il raffinato sfondo blu intenso, ospita la raffigurazione del segno zodiacale di ogni mese, accompagnato da tre o più figure.

Furono proprio questi misteriosi personaggi a colpire profondamente l'intelligenza di Warburg, che nel 1912 propose di riconoscerli i 'decani' del segno, ovvero le costellazioni che presiedono alle tre decadi di ogni mese. Lo studioso identificò in Pellegrino Prisciani, astrologo, storico, architetto e intellettuale alla corte degli Este, l'ideatore del ciclo iconografico, e ricostruì il possibile iter di trasmissione del sapere astrologico dalla cultura ellenistica, passando attraverso l'astrologia egizia, persiana e araba e la tradizione medievale, fino all'elaborazione rinascimentale nelle corti italiane del Quattrocento. La lettura – e lo studio – delle considerazioni warburghiane sulle figure della fascia mediana hanno costituito l'innescò propulsore per il rilancio di una nuova serie di analisi, indagini e ricerche, articolate in più fasi e basate sugli studi di Marco Bertozzi, nonché sulle ricostruzioni della fascia mediana dei comparti mancanti realizzate dall'artista ferrarese Maurizio Bonora.

La mostra è stata preceduta da due seminari *Iter per Labyrinthum* (Venezia, 30 maggio 2012; Venezia, 17 ottobre 2012): nel corso delle due tappe di ricerca, un nutrito gruppo di studiosi veneziani e ferraresi – tra cui Monica Centanni, Alessandra Pedersoli, Manuela Incerti e gli stessi Marco Bertozzi e Maurizio Bonora – ha discusso delle interpretazioni di Warburg, confrontandole con le ricerche – teoriche e pratiche – più recenti e i primi risultati di questa fase di ripresa degli studi sono confluiti nel numero 102 di *Engramma*.

Dopo i due seminari e la pubblicazione del numero monografico, la mostra è stata concepita come il quarto step della ripresa degli studi, come frutto parziale di una ricerca ancora *in fieri*, che prende spunto dal pensiero e dalle interpretazioni del grande studioso amburghese, ma che contemporaneamente lo aggiorna, sperimentandone e affinandone il metodo di indagine, per giungere a proporre, attraverso un percorso interpretativo rigorosamente fondato anche su nuove acquisizioni di dati, un'interpretazione complessiva delle figure che abitano il grande 'cielo di Schifanoia'. L'esposizione ha avuto dunque come tema centrale una proposta ermeneutica precisa, nei presupposti metodologici se non ancora nei risultati, che muove dall'interpretazione di Warburg e dal suo riconoscimento delle figure come 'decani' per dare conto poi delle fonti letterarie e iconografiche da cui dipende la complessa decorazione.

La scelta di offrire un'interpretazione delle fonti astrologiche che fosse parallelamente 'testuale' e 'visiva' ci ha permesso di costruire un circuito analitico puntuale

per ogni figura della fascia mediana, rintracciandone le analogie con le raffigurazioni e le descrizioni antiche dei decani del mese e dei relativi *paranatellonta*, le costellazioni extrazodiacali associate – nel calendario egizio – ai singoli giorni dell'anno.

L'obiettivo della mostra era quindi sostanzialmente duplice: da un lato, è stato fondamentale introdurre un quadro d'insieme delle interpretazioni di Warburg e degli studi più recenti, individuali e collettivi, teorici e pratici, fornendo contemporaneamente lo strumento iconografico delle immagini dei manoscritti accanto a quello testuale delle descrizioni fornite dai testi astrologici di Abū Ma'shar, di Picatrix, di Zotoros Fendulus, di Pietro d'Abano e di Ludovicus de Angulo; dall'altro, attraverso le ricostruzioni originali di Maurizio Bonora – le opere che costituivano il punto focale dell'esposizione – abbiamo potuto proporre una visione d'insieme di com'era, o di come doveva essere, il ciclo della fascia mediana degli affreschi prima della violenta rimozione ottocentesca dello scialbo con il quale i comparti erano stati coperti, e della definitiva sparizione dei mesi da ottobre a febbraio.



Materiali e allestimento

Sia nei contenuti che nell'allestimento la mostra è stata articolata attorno alle opere d'arte e ai materiali preparatori di studio prodotti da Maurizio Bonora in occasione del lavoro di 'ricostruzione' delle fasce astrologiche dei comparti mancanti. Per rendere meglio apprezzabile lo sforzo e la complessità della ricerca iconografica e testuale compiuto dall'artista per il completamento delle poche tracce di pittura superstiti, si è pensato di corredare i materiali originali con un apparato esplicativo, necessario alla contestualizzazione storico-critica del Salone dei Mesi. Con l'occasione si è voluto dare una forma e una rappresentazione visiva all'ampio e articolato studio delle fonti astrologiche che Marco Bertozzi ha sviluppato a partire dall'interpretazione warburghiana. In tal modo si è potuto creare un percorso circolare che, seguendo da un lato la sequenza evolutiva degli studi, dall'altro il processo delle ricreazioni dell'artista, conduceva all'interpretazione dei 7 mesi esistenti attraverso l'individuazione delle fonti antiche e poi, all'inverso, dallo studio delle fonti introduceva alle opere di Bonora come a una delle possibili soluzioni ricostruttive delle 5 fasce astrologiche mancanti.

L'esposizione è stata divisa in tre nuclei tematici, i cui materiali sono qui di seguito descritti e riprodotti. Il percorso inizia con alcuni pannelli dedicati alla storia di Palazzo Schifanoia e alle politiche architettoniche e artistiche della corte ferrarese tra XIV e XV secolo. Si è scelto di descrivere sommariamente la vicenda architettonica del Palazzo, dalla sua prima edificazione – commissionata da Alberto V d'Este nel 1385 in un'area scarsamente edificata della città – attraverso le principali fasi costruttive, per meglio comprendere le modalità d'uso della residenza che, insieme alle altre 'delizie' estensi (edifici costruiti appena fuori dalla città e immersi nel verde), era luogo di svago per la corte e per gli ospiti dei Signori di Ferrara. Nella prima sezione si trovano anche alcuni sintetici riferimenti alle vicende legate alla riscoperta degli affreschi e alla conseguente nascita di un filone critico ad essi dedicato. Una tavola cronologica individua e mette a confronto i diversi momenti d'intervento e restauro delle superfici del Salone con le campagne di documentazione e le principali opere critiche interpretative, di cui si riportano i principali risultati storiografici.

Si entra poi nella seconda sezione, interamente dedicata alla lettura astrologica dei 7 comparti esistenti, dove si è cercato di trascrivere il lavoro di Marco Bertozzi in forma 'grafica'. Una tavola introduttiva da conto delle vicende di traslazione della conoscenza astrologica attraverso i testi antichi di Abū Ma'shar, Picatrix, Zotoros Fendulus, Pietro d'Abano e Ludovicus de Angulo, individuati quali fonti delle raffigurazioni ferraresi da Bertozzi sulla scorta di Warburg. Nei singoli pannelli dei mesi abbiamo scomposto le fasce mediane di ciascuno dei 7 comparti, attraverso l'isolamento delle figure zodiacali e dei decani, per poi istituire confronti iconografici con le illustrazioni dei manoscritti dei testi astrologici di riferimento. Va precisato che, non essendo ancora stata individuata l'esatta composizione della biblioteca di Pellegrino Prisciani e non potendo quindi consultare gli esemplari dei testi in possesso o in uso all'erudito di corte, si sono dovuti utilizzare materiali iconografici provenienti da manoscritti di origine diversa. Dato, però, che lo scopo era quello di individuare, per quanto possibile, una forma comune che rispondesse alle dettagliate descrizioni presenti nei diversi manoscritti, l'utilizzo di fonti eterogenee permette comunque una buona comprensione delle differenze tra il modelli delle illustrazioni testuali e le singole figure dei 'decani' ferraresi. Nel corso di questo esercizio, il quale per quanto approssimativo si è tuttavia rivelato efficace, dato che avevamo osservato che sovente le figure del 'cielo di Schifanoia' si discostano dalle raffigurazioni convenzionali e più diffuse, si è reso necessario introdurre nel repertorio delle comparazioni anche alcune figure di alcuni paranatellonta che sembrano aver ibridato l'iconografia tradizionale dei 'decani'. Ciascun pannello è accompagnato da una corposa didascalia che reca la trascrizione dei brani dei manoscritti astrologici cui i 'decani' fanno riferimento, così da poter comparare le rappresentazioni con le fonti testuali e aggiungere un ulteriore livello di approfondimento per il visitatore della mostra.

La terza e ultima sezione presenta infine le ricreazioni artistiche opera di Maurizio Bonora con il corredo dei relativi materiali preparatori. La descrizione dell'iter artistico e di studio è descritta, attraverso le dirette parole dell'artista, nel primo pannello della sezione, dove abbiamo altresì sintetizzato le molteplici fasi della ricostruzione delle fasce di affresco mancanti fino alla loro finale riproposizione su tavole dipinte ad acrilico. L'esposizione di dettaglio del segno del Capricorno, in corrispondenza del mese di dicembre, consente di legare la lettura operata nei pannelli dedicati ai mesi esistenti con il metodo ricostruttivo utilizzato da Bonora. L'artista, con la collaborazione di Marco Bertozzi, ha infatti studiato attentamente l'iconografia tradizionale dei decani dei mesi invernali (ottobre-febbraio) per poterne poi restituire una interpretazione avvalendosi e completando le tracce di tempera ancora visibili sulle pareti del Salone.

I materiali messi a disposizione dall'artista, hanno permesso di ricostruire un'ampia panoramica sulle diverse tecniche di indagine grafica utilizzate per la preparazione delle tempere finali: matita su carta, matite colorate e olio su carta, acquarello. In mostra sono stati presentati i decani centrali di ogni mese – associati al segno zodiacale e riprodotti in scala reale – affiancati a una delle tavolette di studio della fascia astrologica corrispondente, vista nella sua totalità e realizzata a scala minore. Di particolare pregio è la piccola sezione dedicata alle acqueforti di cui, grazie alla gentile disponibilità dell'autore, si sono potute esporre, oltre alle stampe monocromatiche (nero e sanguigna), anche le matrici in zinco.

L'ultima sezione si conclude con la proiezione di un video – ideato e realizzato da Paolo Battistel – che sintetizza i temi principali della mostra e ricostruisce l'intera fascia astrologica del Salone, inserendo le immagini delle porzioni ricreate da Maurizio Bonora all'interno dei comparti i cui affreschi risultano perduti. Nella proiezione le figure dei decani ricostruiti emergono gradualmente, apparendo progressivamente sullo sfondo dell'intonaco su cui sono presenti solo deboli tracce degli originali, grazie al montaggio dinamico delle diverse fasi di rilievo, che restituisce il senso degli studi preparatori prodromici alle ricreazioni dell'artista. La fascia mediana può così essere colta nella sua interezza e il 'cielo di Schifanoia' rivive attraverso questa, tecnicamente e scientificamente elaborata, ipotesi di completamento.

English abstract

The exhibition, dedicated to the middle register of Schifanoia's frescoes, took place in Iuav till 14th march 2013. Edited by Marco Bertozzi (University of Ferrara) and Monica Centanni (University Iuav of Venice), and designed by Olivia Sara Carli and Emma Filipponi, it proposes a comprehensive vision of the astrological register of the Hall of Months of Schifanoia Palace. The show moves from an introductory section, dedicated to the historical and artistic context, throughout the seven conserved months, and ends with the pictorial reconstruction of the destroyed ones, made by Maurizio Bonora.

I. Inquadramento storico-artistico del Palazzo e del ciclo del Salone dei Mesi

Nell'aprile 1471 il Signore di Ferrara Borso d'Este è impegnato da papa Pio II nel titolo di Duca. In quegli stessi anni i migliori artisti della città stanno completando la decorazione del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, che il Signore aveva commissionato pochi mesi prima, forse proprio per celebrare l'importante evento politico. Gli affreschi, ricoperti nell'Ottocento decorazioni neoromantiche in gesso del Salone. Le scene figurate sono divise in 12 compartimenti, uno per mese, ciascuno dei quali è articolato in 3 registri nel registro inferiore viene il via scendere nel registro superiore i volti della deità divinità dall'Olimpo pigri nella faccia mediana il regno zodiacale accompagnato da uno o più figure.

Nel 1912 Aby Warburg proponeva di riconoscere le figure della faccia mediana come "locust" - le costellazioni che presiedono alle crisi cicliche di ciascun anno zodiacale. Warburg identificò in Pellegrino Praticelli - giurista, astrologo, storico, architetto, intellettuale alla corte degli Este - l'autore del programma iconografico, e ricostituì per alcuni tratti i 60 icole complessive, trasmissione del sapere astrologico della cultura ellenica, passando per l'astrologia egizia, perina e araba, attraverso le tradizioni medievali, fino all'elaborazione araba nelle corti italiane del XV secolo.

La lettura del "Cielo di Schifanoia" è complicata dalla lacunosità del patrimonio pittorico: la diversità di tecnica utilizzata dagli artisti rinascimentali (a fresco zero soltanto i primi 7 comparti, da marzo a settembre) e la violenza della rimozione anacronistica dello scabro che per secoli aveva coperto gli affreschi, hanno causato la perdita quasi totale di 5 metri su 12 (da ottobre a febbraio).

Con un terreno intatto più di vent'anni or sono, l'artista ferrarese Maurizio Bonazzi, avvalendosi della collaborazione di Marco Bertozzi per un'approfondita ricerca filologica, sulle foto ha restituito una possibile ricostruzione dei registri zodiacali - le fasce del cielo dei 5 comparti mancanti.

Nella cornice di una ricostruzione generale del contesto della Ferrara rinascimentale all'epoca di Borso, e in particolare della "vita" di Schifanoia, in mostra, mese per mese, l'importante ingresso - frutto di una felice sinergia tra ricerca scientifica e ricreazione artistica - che ripropone un'immagine integrata dei 12 decenni di corso nel palazzo di Borso.

Questa mostra anticipa l'allestimento espositivo e illuminotecnico della stessa Salone dei Mesi che verrà inaugurato il prossimo aprile in occasione della riapertura di Palazzo Schifanoia dopo i restauri eseguiti al tema del maggio 2015.

SCHIFANOIA IN MOSTRA



La storia di Ferrara nel XV secolo coincide con la fortuna della casa estense, in particolare di Niccolò III e dei suoi figli Leonello Borso e Ercole I. Fu Borso d'Este (1413-1471) a consolidare il potere dinastico, ottenendo nel 1452 il titolo di Duca di Modena e Reggio dall'imperatore Federico III, e nel 1471 il titolo di Duca di Ferrara di papa Pio II.

Tra il profilo colto e signorile di Leonello d'Este e quello più pragmatico e devoto di Ercole I, Borso si presenta come un politico acuto - e per ciò stesso fu accorto anche di spregiudicatezza - ma anche come il consolidatore delle fortune della dinastia estense e insieme della fioritura della città nella cronaca del tempo il ricco ritratto di un'età d'oro della città, nella quale Borso è stato quello di Ferrara in un'epoca di pace e di prosperità. «In questo Signore splendeva ogni ricchezza e che il popolo suo viva contento» - così lo ricorda Ludovico Anzoto (Orlando Furioso, III, 40).

Fra le opere più significative dell'età di Borso, accanto alla celebre Bibbia miniata della Biblioteca Estense di Modena (realizzata tra il 1453 e il 1461), vi compare l'importantissimo architettonico e la decorazione pittorica di Palazzo Schifanoia. La costruzione di Schifanoia era stata avviata nel 1395 da Alberto V d'Este: il sito scelto era un'area poco edificata della città, caratterizzata dalla presenza della chiesa di Santa Maria in Via e dei conventi di San Vito e San Andrea; il nucleo originario era costituito da un corpo di fabbrica a un solo piano con un ampio giardino recintato che era collegato al Palazzo da una loggia. Già ricordato nel 1437 come una dimora che splendeva come una "gemma intagliata in un anello", il "palazzo di Schifanoia" (come viene chiamata in alcuni documenti del tempo) divenne presto uno dei luoghi simbolo della città, teatro di gran parte della vita dei Signori di Ferrara: luogo in cui celebrare la "sua", dedicato agli usi e alle ricorrenze del corpo e della città, ma anche sede celebrativa e di rappresentanza.

Nella "bella", costruita nella prima fascia occidentale, o ai bordi della città in zone ricche di verde, gli Este organizzavano per la notte e per il giorno spettacoli, giostre a sacco, ballate e ricevimenti. Sono circa una trentina le delizie feste e regie degli Este tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento - era ville, castelli e palazzoni - la maggior parte delle quali erano collegate a Ferrara per vie d'acqua, oltre a Schifanoia, si ricordano in particolare Bollone (distretta dai venetani nel 1483) e Belguardo.

Architetto scelto da Borso per la ricomposizione di Schifanoia fu Pietro Benvenuto Ordini che si avvale della collaborazione del giovane Biagio Rossetti e nello stesso anno della conclusione dei lavori per il Palazzo (1467) fu cominciato l'architetto rinascimentale. In meno di tre anni il Palazzo venne ridisegnato verso est: il nuovo corpo di fabbrica, strutturato su due piani.

Con la morte di Borso, sotto Ercole I, il Palazzo fu ristrutturato da nuovi lavori: nel 1493, a seguito di un crollo, Biagio Rossetti (nuovo architetto scudato), emerse sostituendo i muri originari con un cornicione in cotto. Successivamente, nel XVI secolo, la proprietà passa da Ercole I al fratello Sigismondo: qualche anno dopo il Palazzo risulta essere di Francesco d'Este, figlio del duca Alfonso. L'che lo cade poco dopo alla figlia, Maria. Nel frattempo, Schifanoia viene inglobato in un sistema di collegamenti corralvi che unisce tra edifici: l'antico palazzo di Maria al canale delle Giovecci, e un altro edificio estense posticcio tra i due (Palazzo Bonaccorsi).

Il declino di Schifanoia coincide con l'abbandono di Ferrara da parte degli Este nel 1598. Si seguì la deviazione delle tinte allo Stato della Chiesa. Durante i successivi passaggi di proprietà nel 1707 fu demolita la loggia rinascimentale che affacciava sul giardino, mentre tra il 1723 e il 1745 fu smantellato lo scalone esterno voluto da Borso. In quegli stessi anni, verso la metà del XVIII secolo, le pareti del sontuoso Salone venivano rimosse, cancellando così per quasi un secolo il cielo di Schifanoia.

BORSO D'ESTE E SCHIFANOIA






Nel 1465, a seguito degli ampliamenti eseguiti da Pietro Benvenuto dagli Orzini per conto di Borso d'Este, furono creati a Schifanoia nuovi ambienti: il grande Salone dei Mesi, la Sala delle Virtù e gli appartamenti privati del Duca.

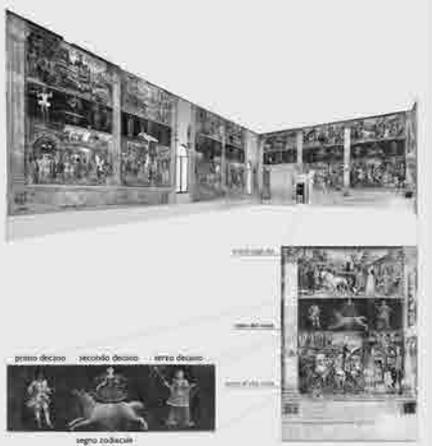
Nel Salone dei Mesi la decorazione pittorica è tutta nel segno dell'assonologizzazione di Borso, del suo stile di governo, delle sue qualità di amministratore, della virtù della sua corte. L'ideatore del ciclo – l'intellettuale di corte Felleguino Prisciani – mette in gioco la sua sapienza e vasta erudizione per ricomporre dalle fonti antiche e medievali, ellenistiche e orientali, le immagini che popolano tutto il mondo di Schifanoia – dalla vera olimpica alla terra, in cui sono rappresentate le scene della vita di corte, passando per il mito di ogni mese con le sue variegate figure zodiacologiche.

La decorazione del Salone è articolata in 12 comparti, uno per mese dell'anno, edrammazzati da un'arte urbana: fu completata tra il 1469 e il 1471, parte a fresco (le pareti est e nord, con i mesi di marzo e settembre), parte a tempera, quasi totalmente perduta (le pareti ovest e sud con i mesi di giugno e dicembre e gennaio-febbraio).

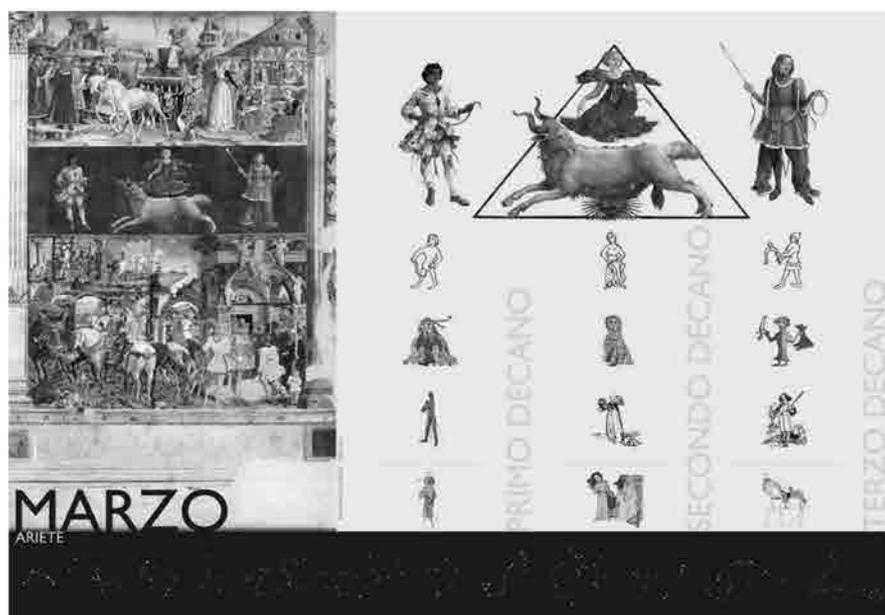
Ciascun mese è suddiviso in tre registri nella fascia superiore, è inteso dalla divinità protettrice del mese, le attività legate all'influenza del dio e a quel particolare momento dell'anno nella fascia inferiore il segno zodiacale del mese accompagnato dalle personificazioni terrene della vita decadi del segno (i decani); nel registro inferiore il ciclo si completa con le scene di vita civile e politica, con ritratti e figure letterarie di Borso inteso ad amministrare la città, a ricevere ambasciatori e sfiorare in guerra, a dedicarsi ai piaceri della caccia, al torneo di cavalleria e personaggi della corte. La figura di Borso, riprodotta tramite l'uso di cartoni preparatori, si trova replicata sensibilmente fino a tre volte in ciascun mese.

Numerosi furono gli errori commessi nella decorazione del Salone: A Francesco de' Costis si deve la scoperta la paternità della parete ovest, con i mesi di marzo, aprile e maggio. Di mano del pittore è anche l'unico documento esistente a proposito del cantiere del Salone dei Mesi: una lettera, inviata a Borso il 25 marzo 1470, che lamenta il trattamento salariale, troppo basso e non all'altezza del lavoro, soprattutto in relazione con le altre botteghe e con la tecnica e la qualità dell'esecuzione.

Sui muri delle pareti settentrionali si affacciano le mai di artisti appartenenti ad almeno altre due, o addirittura tre, botteghe. Il primo atelier, sotto la guida del cosiddetto "Maestro degli uccelli" (spalmatori), opera nei mesi di giugno e luglio: la seconda bottega, che fu capo a Gerardo di Andrea Fiorini da Vicenza opera nei mesi di agosto e di settembre. Nel mese di settembre è stata riconosciuta anche la mano del migliore allievo di Gerardo, Ercole de' Roberti.

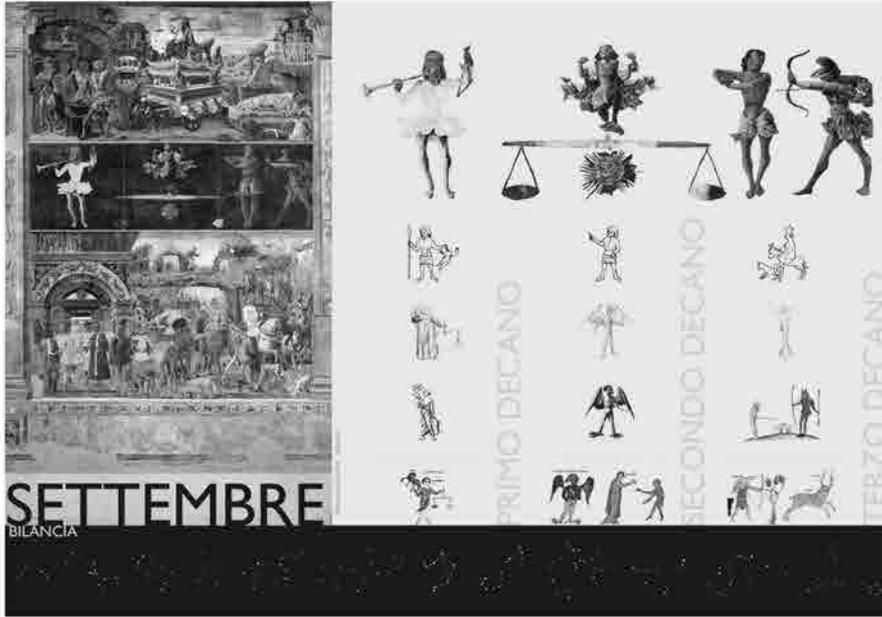


II. I 7 mesi esistenti: lettura critico-comparativa attraverso le fonti letterarie e iconografiche









III. I 5 mesi perduti: le opere di ricreazione artistica e i materiali di studio di Maurizio Bonora

Nel 1992, nel Salone dei Pesi di Palazzo Schifanoia, Maurizio Bonora allinea per la prima volta la sua proposta di ricostruzione per le fasce mancanti dei 5 mesi perduti. Le opere, che qui presentiamo in esemplari singoli secondo diverse tecniche (disegni, rinvii, pitture su tavola), sono l'esito di un lungo e paziente iter metodologico di studio e di ricerca, insieme filologico e artistico.

Un tassello importante per la ricostruzione è stato il lavoro del pittore ferrarese Giuseppe Mazzolini sul rilievo dell'esistenza, eseguito tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, con una minuziosa riproduzione degli affreschi visibili al suo tempo (7 cornici conservate, ma anche il resto di diciotto con il segno del Capricorno, ora di difficile lettura) - un lavoro antichissimo perché realizzato uno stato conservativo decisamente migliore dell'attuale.

Un'altra fase imprescindibile è stato lo studio delle fonti astrologiche. Grazie alla collaborazione con Marco Bertozzi, che da decenni è impegnato nello studio della fascia astrologica del Salone, sono state messe a confronto le fonti testuali e iconografiche dei secoli rinascimentali, nelle loro tradizioni che va dai trattati astrologici alla tradizione orale di Aldo Moro (XV secolo), fino ai testi scolastici di Cornelio Agrippa e Giordano Bruno (XVI secolo), precedendo anche a un'ampia e specifica ricognizione storico-iconegrafica sulle raffigurazioni astrologiche contenute nei manoscritti rinascimentali, negli incunabili e in tutte le altre fonti figurative come frontoni e in altre ricostruzioni.

Prima di procedere alla fase operativa, fatta in questi saggi, il rilievo delle portenti di ritorno con i decani mancanti, recuperando ogni possibile traccia ed elemento superstiti che consentisse la composizione di una griglia di base su cui poter operare le ipotesi ricostruttive. Il sito sceglie anche un'analisi dettagliata delle tracce di colore, che ha specificato sistematicamente, anche sul fronte delle ipotesi iconologiche, le quotazioni generali delle scale ricostruite. L'operazione ravvicinata e meticolosa delle pareti ha offerto informazioni superiori alle aspettative, anche nel caso del parimento a sporgere non conservato. La ricomposizione dei segni astrologici della parete ovest (mesi di ottobre e dicembre), in particolare, è stata resa possibile mediante il rilievo dei graffiti crollati che marcano nell'intorno gli astri della costellazione e delle tracce dei dati solari tra il appoggio oscuri regno, che in questi casi è difficile che nelle altre parti, restano cura di questi disegni.

Il criterio fornito del processo ricostruttivo dei decani mancanti è stata la definizione, ovvero una chiusura rigorosa dei "campi di fondo" secondo la logica compositiva dettata dalla composizione delle parti esistenti: ogni fascia ricostruita è legata strettamente e per parti uguali da ogni ventaglio esistente, che separano uniformemente le tre decadi; la figurazione del segno occupa sempre la parte centrale, stabilendo però in modo più o meno esteso nei campi di destra e di sinistra per evidenziare il predominio del segno astrologico nella ripartizione.

Dopo questa circoscrizione del campo per la definizione della figura in termini di dimensioni e posizioni, l'operazione è passata alla fase operativa. Per questo ritorna in campo marginale per le diverse ipotesi iconologiche e per le conseguenti scelte ricostruttive, le dimensioni reali del campo conservato costano di numero finito di ipotesi combinatorie, le quali sono in esatto rapporto di inversa proporzionalità rispetto alla quantità e qualità delle tracce esistenti. L'obiettivo non è ovviamente un'ipotesi ricostruttiva, ma una proposta di ricostruzione delle parti mancanti del cielo di Schifanoia fondata sulla felice sinergia tra ricerca scientifica e inventiva artistica. La definizione delle figure nel disegno ha chiesto in molti casi l'intervento personale di Maurizio Bonora, che ha operato un'azione creativa originale, pur fondata su una acquisita serietà con gli stili estetici appartenenti al clima culturale e al linguaggio pittorico della scuola ferrarese del secondo Quattrocento.

I 5 MESI RICOSTRUITI









Mese per mese.

Letture dei registri del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara

Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli, Giovanni Sassu

Mese per mese è una guida alla lettura della decorazione dei registri del ciclo iconografico del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia. Il complesso sistema figurativo ideato per il Salone dall'erudito Pellegrino Prisciani prende avvio dalle scene della vita alla corte di Borso d'Este, raffigurate nel registro inferiore, per poi salire verso il 'cielo', dove le divinità tutelari di ciascun mese sono mostrate in trionfo. Nello spazio di transizione da un registro all'altro compaiono i segni zodiacali e alcune figure oscure, di difficile interpretazione: i decani in cui è suddiviso ciascun mese astrologico.

Sette i comparti conservati, cinque i comparti perduti (sulla riscoperta ottocentesca del paramento pittorico del Salone di Schifanoia e sulle ragioni tecniche della perdita dei cinque riquadri, si vedano i saggi di Marco Bertozzi e Maurizio Bonora, nel numero 102 di "Engramma"). Per ciascun mese conservato (Marzo, Aprile, Maggio, Giugno, Luglio, Agosto e Settembre) sono descritti e interpretati i tre registri: la fascia con le divinità in trionfo; i tre decani di ciascun segno; le scene di vita alla corte di Borso d'Este e gli artisti che vi lavorarono, descritti da Giovanni Sassu. Per i cinque comparti ricostruiti (Ottobre, Novembre, Dicembre, Gennaio, Febbraio) la descrizione è limitata al registro mediano, con le annotazioni di Maurizio Bonora sul puntuale lavoro ricostruttivo e le fonti letterarie impiegate, congiuntamente alle descrizioni proposte da Marco Bertozzi.

Premessa alla lettura dei decani a cura di Marco Bertozzi

Le immagini dei decani sono poste sulla fascia mediana degli scomparti e accompagnano, tre per segno, le costellazioni zodiacali. Ogni decano occupa, dunque, uno spazio di dieci gradi e corrisponde a una decade di ciascun mese. La divisione dello zodiaco in 36 decani (a Schifanoia ne restano, integri, solo 21) è di antica origine egizia: le stelle che indicavano il sorgere del sole si succedevano, in questa funzione, ogni dieci giorni circa (Neugebauer [1957] 1974, pp. 106-120). In seguito, le stelle del mattino egizie vennero incorporate nello zodiaco e divennero rappresentazioni di costellazioni extra-zodiacali, oppure la combinazione di parti delle costellazioni boreali e australi (in greco paranatellonta) che sorgono e tramontano insieme ai singoli gradi o campi dell'eclittica, accompagnandoli in direzione nord o sud. Con il termine 'decano', che

corrisponde quindi a dieci gradi dello zodiaco, non si deve però intendere una semplice unità di calcolo: si tratta anche di una figura di natura divina, in cui si riflettono gli attributi e le qualità di stelle e costellazioni che transitano in quella definita sezione di spazio celeste.

La cosiddetta “sfera barbarica” di Teucro il babilonese, composta in lingua greca (in terra d’Egitto) nel primo secolo a.C., descrive le stelle e costellazioni (paranatellonta) che appaiono nei singoli decani. La sfera di Teucro peregrinò fino in India, per tornare poi verso Bagdad, dove l’astrologo Albumasar (IX secolo d.C.) la rielaborò nel suo *Introductorium in astronomiam*, descrivendo le figure corrispondenti ai decani secondo la tradizione arabo-persiana, indiana e greco-tolemaica. Il trattato di Albumasar fu, in seguito, tradotto in latino (nel XII secolo) da Ermanno di Carinzia e da Giovanni Ispano, diffondendosi poi nell’Occidente medievale, anche attraverso vari compendi scritti da Leopoldo d’Austria, Ludovico de Angulo, Ibn Ezra, Pietro d’Abano e altri (testi che contengono significative e utili varianti per comprendere i decani di Schifanoia).

Inoltre, anche *Picatrix* (un trattato arabo di magia astrologico-talismanica, composto in terra di Spagna e fatto tradurre in castigliano, nel 1256, da Alfonso “el Sabio” e diffusosi poi in versione latina) costituisce una fonte di rilievo, sia per i decani di Schifanoia che per alcune parti della fascia superiore degli scomparti.

Schifanoia, un cantiere problematico>* a cura di Giovanni Sassu

A Palazzo Schifanoia si condensano i significati più profondi di quella “politica delle immagini” che caratterizza gli anni del dominio di Borso d’Este a Ferrara (1450-1471). Il Salone dei Mesi va letto nell’ottica di una nuova e più compiuta ricerca attorno alla propria effigie che l’allora marchese andava elaborando in previsione dell’imminente nomina a duca di Ferrara.

In questa impresa l’utilitarismo di Borso raggiunge l’apice attraverso un meditato utilizzo dell’arte per fini politici: la sua immagine è, infatti, riprodotta per ben tre volte in ogni scena tramite l’uso di cartoni preparatori che vengono replicati serialmente da artisti diversi.

Tra i numerosi artisti impiegati a Schifanoia, svetta il nome di Francesco del Cossa (1436-78), il pittore forse meno amato da Borso, che alla fine del lavoro, nel marzo del 1470, ebbe il coraggio di rivendicare un trattamento salariale

* Il testo è la rielaborazione di contributi già apparsi in G. Sassu, *Verso Schifanoia*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L’arte al tempo di Borso d’Este*, catalogo della mostra a cura di M. Natale, Ferrara 2007, 415-425, e in G. Sassu, *Guida a Palazzo Schifanoia*, Ferrara 2010, 10-11.

all'altezza del capolavoro che aveva realizzato. Il rifiuto del marchese motivò l'allontanamento da Ferrara dell'artista che trovò a Bologna la fama e il riconoscimento che ricercava.

La scintillante cromia dei suoi affreschi, l'abbagliante solarità delle figure che animano la parete est, quella con i mesi di Marzo, Aprile e Maggio (in quest'ultimo Cossa fu coadiuvato da un aiutante), rappresentano la più matura e felice coniugazione tra la purezza di forme di matrice fiorentina e le bizzarrie cromatiche e lineari ferraresi.

Sui muri della parete settentrionale si alternano invece artisti appartenenti ad almeno due botteghe (tre o più, secondo alcuni studi). La prima, capeggiata dal cosiddetto "Maestro dagli occhi spalancati", ripropone nei mesi di Giugno e Luglio, in una scala notevolmente più grande, le conquiste calligrafiche e ornate dei miniatori estensi, con uno stile che trova in Cosmè Tura (1433 ca-1495), caposcuola della officina ferrarese, il suo punto di riferimento.

Più moderna appare la bottega attiva nell'Agosto e nel Settembre. Allo stato degli studi sembra verosimile ipotizzare che sia Ercole de' Roberti (1455 ca-1496) il sorprendente, furioso e fantasioso oltre ogni limite autore del mese di Settembre, capace di dipingere scene di una espressività sconcertante come nel Trionfo di Vulcano, dove fabbrici rabbiosi appaiono intenti a fabbricare armi mentre due figure, identificate con Marte e Venere, sono coperte da un lenzuolo che sembra sbalzato nel metallo. Nel mese di Agosto, la critica ha recentemente proposto di riconoscervi attivo il maestro di Ercole de' Roberti, vale a dire Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza (doc. 1424-1485), citato dalle carte d'archivio come «pintore de corte» negli stessi anni di Tura. Infatti, ciò che nell'Agosto appare solo abbozzato trova nel Settembre la più compiuta manifestazione: certa espressività nelle figure e certe danze quasi macabre che si ammirano nel Trionfo di Cerere dell'Agosto si ritrovano, con un maggiore dinamismo, nel Trionfo di Vulcano.

Uno dei problemi più spinosi riguardante il ciclo di via Scandiana riguarda la presenza di uno o più ideatori. La necessità di identificare una guida iconografica e/o stilistica è un assunto difficilmente aggirabile all'interno di una impresa che pareva muoversi quasi sui binari di una sorta di catena di montaggio.

Il 'regista' iconografico fu senza dubbio Pellegrino Prisciani, come dimostrò a suo tempo AbyWarburg e, soprattutto, come testimonia lo stesso Cossa quando afferma di essersi attenuto a quanto gli indicavano di fare "Pellegrino Prisciani et altri". Sul versante artistico si è ben lungi, invece, dall'aver raggiunto una sostanziale concordia sull'effettiva esistenza di un regista stilistico chiamato a distribuire incarichi o ad approntare i cartoni il cui uso, a spolvero non a incisione, è d'altra parte ampiamente documentabile. E qui è nato il mito del ruolo dominante di Cosmè Tura, alimentato dapprima dalle indicazioni di Baruffaldi, poi rilanciato

nell'Ottocento con il scoprimento delle pareti, nel Novecento via via ridimensionato e oggi, ogni tanto, riportato in auge. Una parte della critica, soprattutto quella di derivazione longhiana, ha opportunamente rivisto il ruolo di Tura basandosi anche sulla constatazione che egli, nelle date di esecuzione di Schifanoia, era praticamente "blindato" nella decorazione della chiesa nuova di Belriguardo, lavoro che lo impegnò a tal punto da terminare l'impresa con il considerevole anticipo di due anni rispetto ai cinque previsti. Per di più, il sostrato turiano se da un lato risulta totalmente assente nella parete est, ad eccezione della citazione-tributo del noto falconiere del Marzo, nella parete settentrionale pare piuttosto doversi inquadrare all'interno dello sviluppo di quello stile ferrarese che nasce negli anni Cinquanta dall'esperienza dei miniatori estensi.

Ma è così indispensabile ipotizzare che vi sia stata una mente dietro i lavori di Schifanoia? Se si effettua lo sforzo di osservare il Salone nella sua globalità, nella sua sequenza anche narrativa, si potrà cogliere che, almeno nei registri superiore e mediano, più che un ferreo controllo pare esserci stata una sorta di suddivisione delle forme da raffigurare. Sembra emergere qui una grande cura per la distribuzione generale degli elementi significanti e altrettanta attenzione per il dettaglio iconografico, mentre agli artisti pare demandato il compito di costruire figurativamente le sembianze, le posture, forse anche il numero dei personaggi. Prova ne sia che, scorrendo con lo sguardo queste due fasce, difficilmente si risconterà una ripetizione di idee figurative tale da testimoniare l'impiego di cartoni preparatori, neppure per i carri trionfali nei Trionfi.

L'impressione, perciò, è che qui gli artisti abbiano operato seguendo i suggerimenti generali di Prisciani, magari forniti su carta, visto che, come dimostrano i suoi manoscritti, l'astrologo di corte aveva particolare confidenza con l'arte del disegno. Ben diversa appare la situazione delle fasce inferiori, in quella sorta di 'Borsiade' per immagini che costituisce il vertice assoluto dell'ossessione ritrattistica del non ancora duca di Ferrara. È qui che si respira aria di 'regia', è qui che si riscontra un uso quasi seriale, anzi soffocante, di modelli pensati a tavolino e riproposti combinati fra loro con leggere varianti; è qui, insomma, che Borso sembra aver riposto le maggiori cure. Osservando da vicino le parti sopravvissute del ciclo, è possibile infatti notare l'impiego fondamentale di almeno cinque o sei "patroni", modelli utilizzati indifferentemente dagli artisti attivi nei mesi che vanno da Febbraio a Settembre. Non tutti riguardano il duca Borso, ma è indubbio che essi entrino in gioco quando gli artisti sono chiamati a raffigurare il principe. Nei mesi di Febbraio, Marzo, Giugno, e, parzialmente, Settembre, balza agli occhi la continuità di un aggregato figurativo che rappresenta Borso a cavallo, di profilo assieme ad altri quattro o più cavalieri: si tratta di una sorta di nuovo ritratto equestre che, secondo alcuni studiosi, Borso può aver elaborato assieme al fratellastro Baldassarre d'Este, suo ritrattista ufficiale a partire dal 1470.

È da ricordare, infine, che il ciclo fu realizzato parzialmente ad affresco – le pareti est e nord con i mesi da Marzo a Settembre – e a tempera (colla a uovo e a olio su una preparazione di gesso e colla) – le pareti ovest e sud con i mesi, rispettivamente, Ottobre-Dicembre e Gennaio-Febbraio, più le scene urbane – circostanza che ha portato alla quasi totale scomparsa di queste porzioni.

Parete est



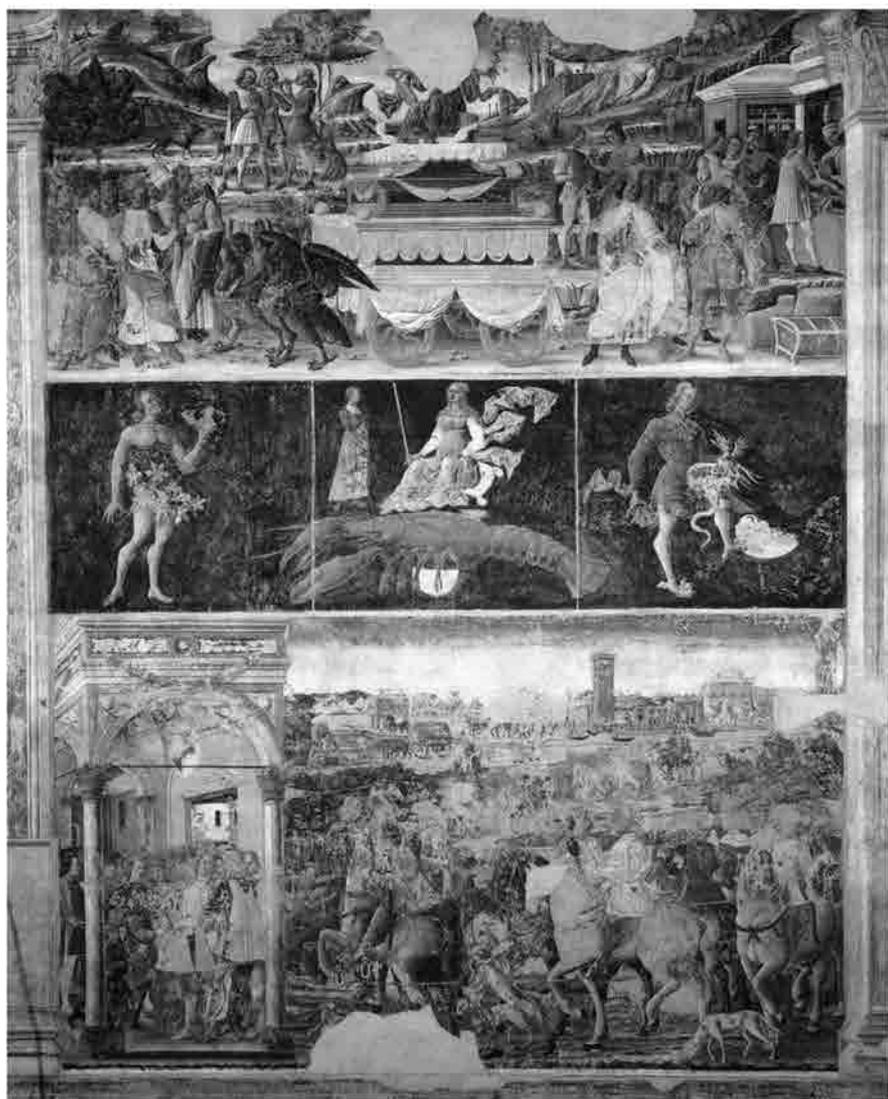
Mese di Marzo.



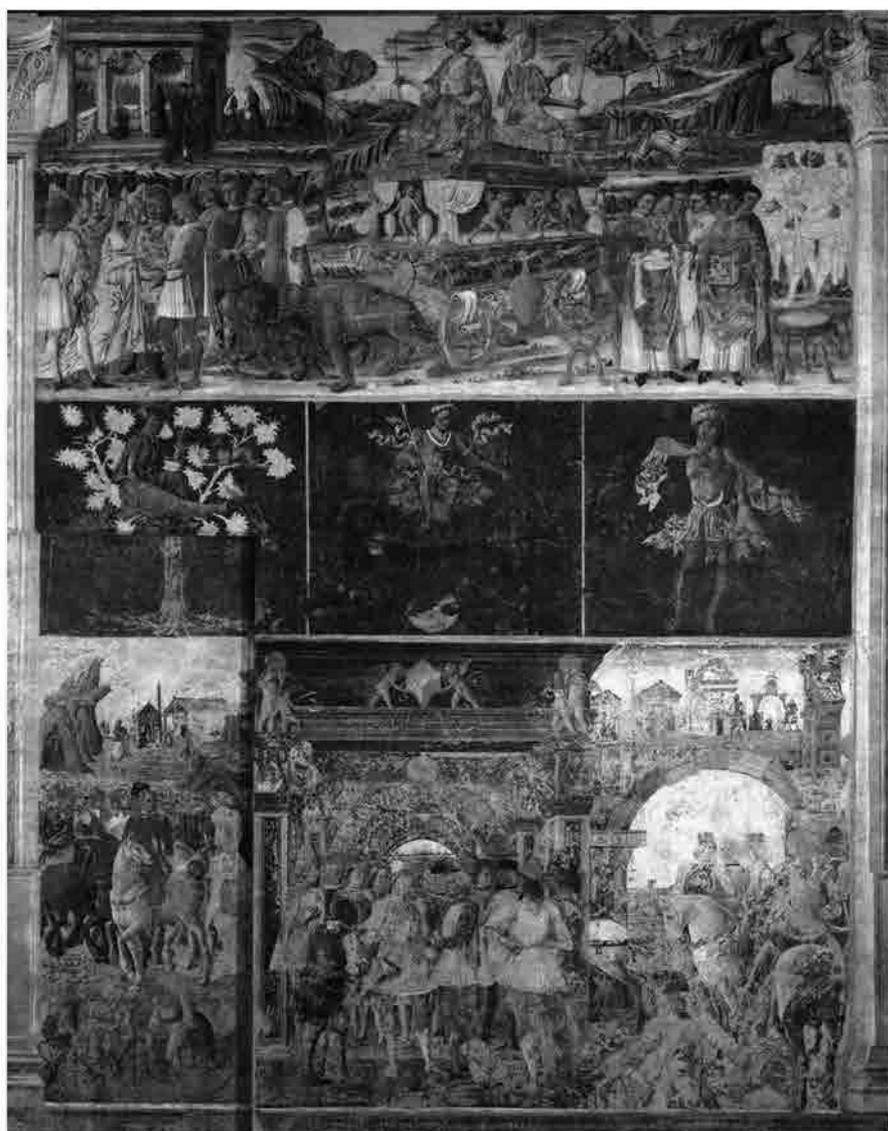
Mese di Aprile.



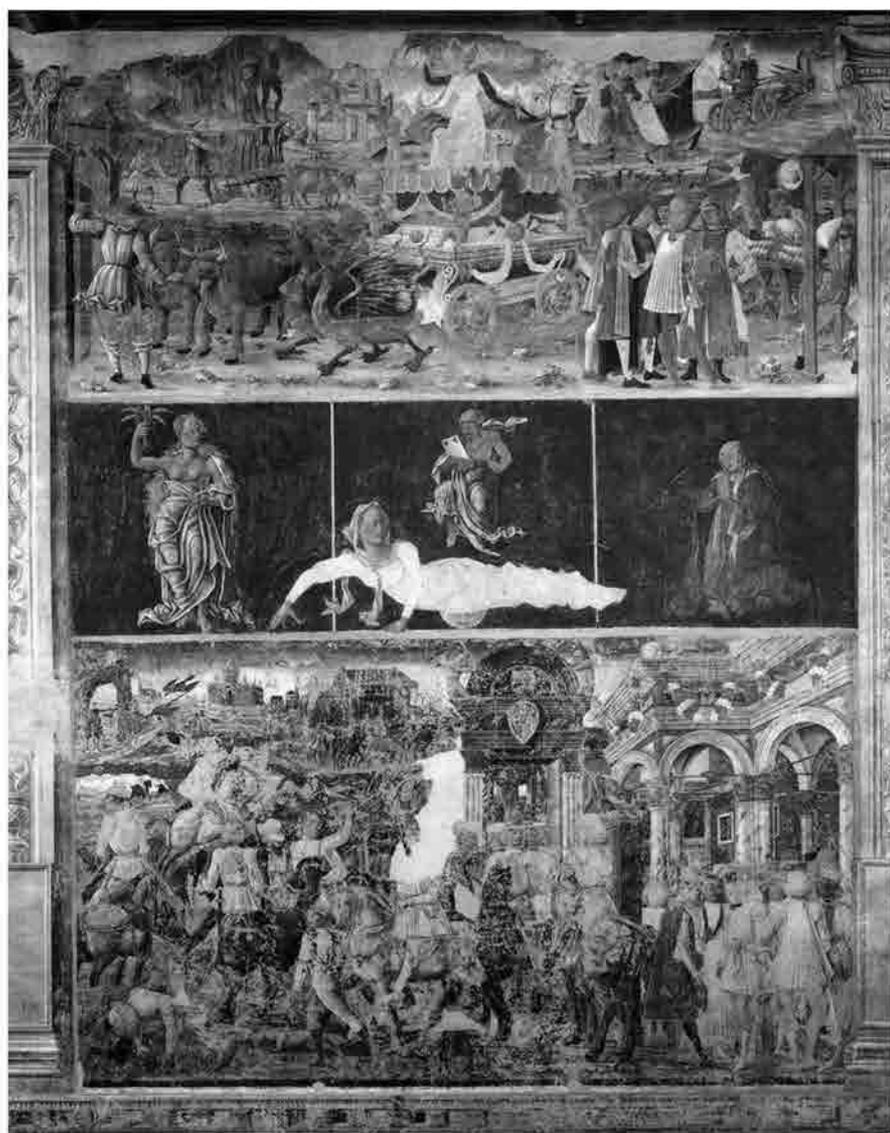
Mese di Maggio.



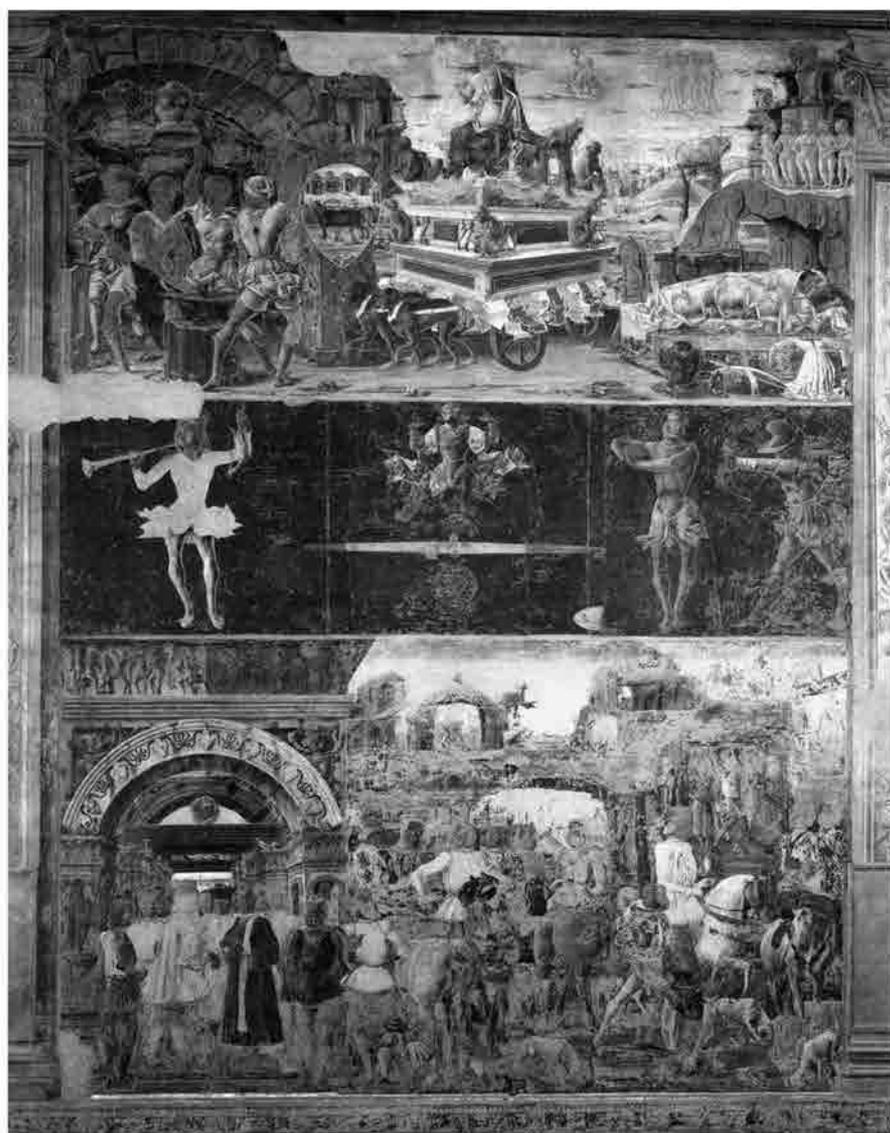
Mese di Giugno.



Mese di Luglio.



Mese di Agosto.



Mese di Settembre.



Mese di Ottobre.



Mese di Novembre.



Mese di Dicembre.



Mese di Gennaio.



Mese di Febbraio.

English version by Elizabeth Thomson

Month by month.

Reading the registers of the Hall of the Months in Palazzo Schifanoia, Ferrara

Month by month is a guide to reading the decorations in the registers of the iconographic cycle in the Hall of the Months in Palazzo Schifanoia. The complex theme conceived by Pellegrino Prisciani develops from scenes of everyday life at the court of Borso d'Este depicted in the lower register, rising upwards towards the heavens where the tutelary divinities of each Zodiac sign are represented in triumph. In the intervening spaces between these registers, obscure figures difficult to interpret appear: they are the decans.

Seven sections have survived, five have been lost to us (for the rediscovery of the wall decorations in Palazzo Schifanoia during the C19th and the technical reasons for the loss of the five sections, see the essays by Marco Bertozzi and Maurizio Bonora, in number 102 of "Engramma"). Descriptions and interpretations are given for the three registers of every surviving month (March, April, May, June, July, August and September): the band representing the divinities in triumph; the three decans of each sign; and the scenes of everyday life at the court of Borso d'Este and the artists described by Giovanni Sassu. For the five sections that have been reconstructed (October, November, December, January and February), description has been limited to the middle register, with notes by Maurizio Bonora on the detailed work of reconstruction and the literary sources used, together with descriptions submitted by Marco Bertozzi.

Introduction to reading the decans by Marco Bertozzi

The images of the decans occupy the middle register of each section and, three per sign, they accompany the Zodiacal constellations. Each decan, therefore, occupies an area of 10° and corresponds to a decade in each month. The division of the Zodiac into 36 decans (in Palazzo Schifanoia only 21 remain intact) is of ancient Egyptian origin: the stars indicating the rising sun followed each other in this function approximately every ten days (Neugebauer [1957] 1974, 106-120). Later, in Egypt, the morning stars were incorporated in the Zodiac and became representations of extra-Zodiacal constellations, or combinations of parts of the northern and southern constellations (paranattellonta in Greek) that rise and set with each degree or ecliptic field, accompanying them either north or south. However, the term decan, which, therefore, corresponds to 10 degrees of the Zodiac, must not be understood to be a simple computing unit: it is also a figure with a divine nature, in which the attributes and qualities of the stars and constellations passing through that defined sector of celestial space are reflected.

The so-called “Sphaera barbarica” of Teucer of Babylon written in Greek (in Egypt) during the C1 BC describes the stars and constellations (paranatel-lonta) that appear in each decan. Teucer’s sphaera wandered as far as India, returning to Bagdad where the astrologer Albumasar (C9 AC) revised it in his Introductorium in astronomiam, describing the figures corresponding to the decans in accordance with the Arabo-Persian, Indian and Greco-Ptolemaic traditions. Albumasar’s treatise was later translated into Latin (in the C12) by Herman of Carynthia and John Hispanus, and it circulated in the west during the middle ages via various compendia written by Leopold of Austria, Ludovico the Angle, Ibn Ezr, Pietro d’Abano and others (texts that include significant and useful variations to enable the decans of Schifanoia to be understood.

In addition, *Picatrix* too, (an Arabic treatise on astrological and talismanic astrology, written on Spanish soil and translated into Castilian in 1256 at the request of Alphonse the Wise, and subsequently circulating in the Latin version) is an important source for the decans of Schifanoia and for some parts of the sections in the upper register.

Schifanoia: a problematic site?* by Giovanni Sassu

In Palazzo Schifanoia, there is a concentration of profound significances associated with the “politics of the image” that typify the years of Borso d’Este’s rule over Ferrara. The Hall of the Months should be read from the perspective of new and more expert research relating to his image, which as the then Marquess, he was busily elaborating in anticipation of being imminently appointed duke of Ferrara.

In this enterprise, Borso’s utilitarianism reaches a peak through his well-thought out use of art for political ends: his image is, in fact, reproduced three times in each scene through the use of preparatory cartoons that are replicated in succession by different artists.

Among the many artists employed at Schifanoia, the name of Francesco del Cossa (1436-78) soars above all others, although he was perhaps the artist less loved by Borso. At work’s end in March 1470, the artist had the courage to demand a fee worthy of the masterpiece he had produced. The marquess refused, and the artist left Ferrara, finding the fame and recognition he sought in Bologna.

* Extracts from G. Sassu, *Verso Schifanoia, in Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L’arte al tempo di Borso d’Este*, catalogue for the exhibition curated by M. Natale, Ferrara 2007, 415-425, and G. Sassu, *Guida a Palazzo Schifanoia*, Ferrara 2010, 10-11.

The sparkling colour schemes of his frescoes, and the dazzling brightness of the figures that animate the eastern wall, the one with the months of March, April and May (in the latter Cossa was helped by an assistant), represent the most mature and happy marriage between the purity of forms of Florentine inspiration and the vagaries of colour and line typical of the art of Ferrara.

On the northern wall, on the other hand, the works of artists belonging to at least two workshops (three or more, according to some studies) alternate. The first, led by the so-called “Master of the Wide Open Eyes”, introduces once more in the months of June and July, but on a much greater scale, the achievements of ornate calligraphy of the miniature painters working for the d’Este family, with a style that has its frame of reference in Cosmé Tura (1433-ca 1495), master of the Ferrara workshop.

The workshop active in the months August and September appears to be more modern. Studies to-date justify assuming that Ercole de’ Roberti (1455 ca.-1496) is the surprising, furious and imaginative beyond measure author of September, able to paint disconcertingly expressive scenes like the Triumph of Vulcan, where furious smiths are portrayed intent on manufacturing weapons whilst two figures, identified with Mars and Venus, are covered with a sheet that looks like embossed metal.

In the representation of the Month of August, critics have recently suggested that they recognise the work of the master of Ercole de’ Roberti, Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza (doc. 1424-1485), mentioned in the archives as “de depintore di corte”, court painter, during the same period as Tura. Indeed, what appears merely sketched in in the month of August, in September has a more completed form: some expressions of the figures and certain dances, that are almost macabre and can be seen in the Triumph of Ceres in August, reappear, in a more dynamic form, in the Triumph of Vulcan.

One of the most critical problems concerning the cycle in via Scandiana regards the presence of one or more devisers. It is difficult not to assume that for an undertaking that seems to have functioned along the lines of a conveyor belt system there was a need to name the guide to the iconographic and/or stylistic program of the work.

As Aby Warburg has shown, and Cossa himself testifies when stating that he followed the instructions of “Pellegrino Prisciani and others”, the deviser of the iconographical scheme was without doubt Pellegrino Prisciano. On the artistic front, however, there is no substantial agreement that a real style “director” ever existed, or was called upon to hand out jobs or prepare the cartoons, (pounced rather than engraved), which is, on the other hand, well-documented.

And here began the myth of the dominant role of Cosmé Tura, fuelled first by the indications of Baruffaldi; in the nineteenth century with the discovery of the walls, the notion became fashionable again, in the twentieth century it was gradually re-assessed, and today, every now and then, it is revived. Some critics, especially those of the Longhi school, have appropriately reviewed the role of Tura, relying also on the fact that, during the dates of the execution of the works at Schifanoia, he was virtually “cut-off”, because he was undertaking the decoration of the new church of Belriguardo, work that kept him busy to such a degree that he completed it two years earlier than the estimated five. In addition, if on the one hand there is a total absence of any foundation attributable to Tura apart from a citation-tribute in the falconer in March, it would seem that the northern wall is to be set in the context of the development of the Ferrarese style that comes into being during the 1450's as a direct result of the techniques of the Ferrarese miniaturists.

But is it so crucial to assume that there was a mind behind the work of Schifanoia? If one takes the trouble to view the Hall in its entirety, together with the narrative sequence, it will be seen that, at least in the upper and lower registers, rather than a strict control there seems to have been a sort of division of forms to represent. There appears to be a great awareness of the general distribution of significant essentials and the same consideration to iconographic details, whilst it would seem that the artists themselves were assigned the task of designing the figurative details including the appearance, posture, and perhaps even the number of the characters portrayed. The evidence for this is that looking at the registers it is difficult to discover a repetition of figurative ideas so as to suggest the use of preparatory cartoons, not even in the chariots of the Triumphs.

The impression, therefore, is that the artists worked following the general recommendations of Prisciani, perhaps delivered on paper, since, as shown by his manuscripts, the court astrologer had scrupulous familiarity with the art of drawing. Quite different is the situation for the lower levels, which are a sort of “borsiad” in images that represents the absolute pinnacle of the obsession for portraiture of the not yet Duke of Ferrara. It is here that there is an air of “direction”, where there is an almost serial, indeed oppressive, use of models designed and proposed by drawing board, and represented in combinations with slight variations; it is here, in short, that Borso appears to have centred most of his attention to detail.

Looking closely at the surviving parts of the cycle, it is possible to note the fundamental use of at least five or six “patrons”, used interchangeably by artists active in the months from February to September. Not all regard Duke Borso, but there is no doubt that they come into play when artists are asked to portray the Prince. In the months of February, March, June and, partially, September, the continuity of a figurative “aggregate” depicting Borso on horseback in profile

along with four or more riders leaps to the eye: this is a new kind of equestrian portrait which according to some scholars Borso may have developed along with his brother Baldassare d'Este, his official portraitist from 1470.

It must be remembered, finally, that the cycle was executed partly in fresco – the eastern wall portraying the months from March to September – and distemper (egg glue and oil on a preparation of chalk and glue) – the western and southern walls depicting respectively the months from October to December and January to February, together with the urban scenes – which led to the virtual disappearance of these portions.

Bibliografia di riferimento / Bibliography

Astrologia / Astrology

Lo Zodiaco del Principe: i decani di Schifanoia di Maurizio Bonora, catalogo della mostra del 5 settembre – 30 novembre 1992, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Ferrara 1992.

Bertozzi 1999

M. Bertozzi, *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999.

Bertozzi 2002

M. Bertozzi, *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, Modena 2002.

Bertozzi 2007

M. Bertozzi, *Enigmi figurati: Aby Warburg e l'astrologia internazionale di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in S. Settis (a cura di), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Modena 2007, 143-150.

Bertozzi 2009

M. Bertozzi, *L'autunno di Schifanoia: il mito di Vulcano nel mese di settembre*, in Gianni Venturi, Francesca Cappelletti (a cura di), *Gli dèi a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, atti del convegno di studi (Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 21-24 novembre 2006), Firenze 2009.

Boll 1903

F. Boll, *Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig 1903.

Gundel 1936

W. Gundel, *Dekane und Dekansternbilder*, Hamburg 1936.

Jaffé [1932] 1999

E. Jaffé, *Testi per l'analisi delle figure dei decani*, in M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999, 112-127.

Lippincott 1994

K. Lippincott, *Gli dèi-decani del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia*, in M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara 1994, 181-197.

Neugebauer [1957] 1974

O. Neugebauer, *Le scienze esatte nell'antichità*, Milano, [1957] 1974, 106-120.

Warburg [1912] 1966

A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1912] 1966, 247-272.

Fonti / Sources

Manilio, *Astr.*

Manilio, *Astronomica*.

Arato, *Fen.*

Arato, *Fenomeni*.

Boccaccio, *Gen. de.*

G. Boccaccio, *Genealogie deorum*, a cura di V. Zaccaria, Milano, 1998.

Igino, *De astr.*

Igino, *De astronomia*.

Ovidio *Met.*

Ovidio, *Metamorfosi*.

Ovidio *Fasti*

Ovidio, *Fasti*.

Albumasar, *Intr.*

Albumasar, *Introductorium in astronomiam*.

Astr. *Plan.*

Astrolabium Planum (1488).

Enrico Cornelio Agrippa, *De Occ.*

Enrico Cornelio Agrippa, *De Occulta Philosophia* (1533).

Giordano Bruno, *Imag.*

Giordano Bruno, *Imagines facierum* (1582).

Picatrix

Picatrix, a cura di David Pengree, London 1986.

Arte / Art

Bacchi 1987

A. Bacchi, *Sul Maestro dell'Agosto*, in V. Sgarbi (a cura di), *Per Schifanoia. Studi e contributi critici*, Ferrara 1987, 37-41.

Bacchi 1991

A. Bacchi, *Francesco del Cossa*, Soncino 1991.

Bargellesi 1945

G. Bargellesi, *Palazzo Schifanoia: gli affreschi nel "Salone dei Mesi"*, in *Ferrara*, Bergamo 1945.

Benati 1982

D. Benati, *Per il problema di "Vicino da Ferrara" (alias Baldassarre d'Este?)*, "Paragone", XXXIII, 393 (1982), 3-26.

Buganza 2007

S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, "Solchi", IX (2007), 3-69.

Campori 1885

G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, "Atti e memorie delle R.R. Deputazioni di storia patria per le provincie di Modena e Parma", 3a Serie III/I (1885), 525-604.

Cavalca 2005

C. Cavalca, *Francesco del Cossa e Firenze: tre ricami e la pala con l'Annunciazione di Dresda*, "Nuovi studi", 11 (2004-2005 [2005]), 39-67.

D'Ancona 1954

P. D'Ancona, *I mesi di Schifanoia in Ferrara, con una notizia critica sul recente restauro di Cesare Gnudi*, Milano 1954.

Farinella 2007

V. Farinella, *I pittori, gli umanisti, il committente: problemi di ruolo a Schifanoia*, in S. Settis, W. Cupperi (a cura di), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Modena 2007, 83-141.

Harck 1886

F. Harck, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 5 (1884), 99-127, trad. it. *Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara*, studio di F. Harck, traduzione di A. Venturi, Ferrara 1886.

Lippincott 1989

K. Lippincott, *Gli affreschi del Salone dei Mesi ed il problema dell'attribuzione*, in R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 111-39.

Manca 1992

J. Manca, *The Art of Ercole de'Roberti*, Cambridge (MA) 1992.

Manca 2002

J. Manca, *Cosmè Tura, The Life and Art of a Painter in Estense Ferrara*, Oxford 2000.

Padovani 1954

C. Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954.

Ortolani 1941

S. Ortolani, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti*, Milano 1941.

Rosenberg 1973

C. M. Rosenberg, *Notes on the Borsian Addition to the Palazzo Schifanoia*, "Musei Ferraresi", 3 (1973), 33-42.

Rosenberg 1974

C. M. Rosenberg, *Art in Ferrara during the reign of Borso d'Este (1450-1471): a study in court patronage*, tesi di dottorato, University of Michigan, Ann Arbor 1974.

Ruhmer 1958

E. Ruhmer, *Tura, Paintings and Drawings*, London 1958.

Ruhmer 1959

E. Ruhmer, *Francesco del Cossa*, München 1959.

Sassu 2007

G. Sassu, *Verso Schifanoia in Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte al tempo di Borso d'Este*, catalogo della mostra a cura di M. Natale, Ferrara 2007, 415-455.

Sassu 2010

G. Sassu, *Guida a Palazzo Schifanoia*, Ferrara 2010, 10-11.

Settis 2007

S. Settis, W. Cupperi (a cura di), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Modena 2007.

Syson 2001

L. Syson, *Tura and the "Minor Arts": The School of Ferrara*, in S. J. Campbell (a cura di), *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, catalogo della mostra, Milano 2002, 31-70.

Toffanello 2010

M. Toffanello, *Artisti a Ferrara nel Quattrocento. La corte, le botteghe, i cantieri*, Ferrara 2010.

Tuohy 1996

T. Tuohy, *Herculean Ferrara: Ercole d'Este, 1471-1505, and the invention of a Ducal Capital*, Cambridge 1996.

Varese 1980

R. Varese, *Il Palazzo di Schifanoia*, Ferrara 1980.

Varese 1989

R. Varese, *Metodo di lavoro: progetto a repliche*, in R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 173-187.

Venturi 1885

A. Venturi, *Gli affreschi di Palazzo Schifanoia in Ferrara*, "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le Provincie modenesi", serie III, 3 (1885), 384-385.

Venturi 1931

A. Venturi, *Pittura del Quattrocento in Emilia*, Firenze 1931.

Volpe 1988

C. Volpe, *Palazzo Schifanoia. Gli affreschi*, "Musei ferraresi. 1985/1987. Bollettino annuale", 15, (1988), 9-28.

Schifanoia. Mese per mese: Marzo-Ariete

Il cielo a cura di Marco Bertozzi.

Fascia superiore



Francesco del Cossa e bottega: i due registri superiori del mese di Marzo.

Tutela di Pallade Atena (Minerva), dea della sapienza, della guerra, delle scienze e delle arti. La divinità tutelare celebra il suo trionfo su un carro trainato da liocorni e ornato da velature, che ondeggiano al vento. L'astuta figlia di Zeus e Metis è qui rappresentata nelle vesti di dea della giustizia, cioè di saggia e prudente amministratrice della città, e (come Atena Ergane) di protettrice delle arti e delle attività femminili (la tessitura).



I figli dei pianeti: le tessitrici.

A sinistra, la rappresentazione di figli e discepoli della dea: medici, artisti, poeti, giuristi, appartenenti allo studio ferrarese. Tra questi personaggi, è riconoscibile Leon Battista Alberti (il cui "ritratto" è stato identificato da Ranieri Varese). A destra, tessitrici al telaio, attorniate da un gruppo di eleganti

ti dame, mostrano quale sorte toccherà ai nati sotto il segno dell'Ariete. Atena è collegata alla tessitura tramite il mito di Aracne. Le tre figure femminili, in primo piano, rappresentano le tre Moire (Parce), che scandiscono l'eterno svolgersi del destino.

Da notare che, nella fascia inferiore, è raffigurato Borso d'Este, mentre amministra saggiamente la giustizia. L'architrave interno del palazzo, in cui si trova Borso, reca l'inequivocabile scritta IUSTICIA. I benefici influssi di Atena si riflettono, dunque, nella maggiore virtù del magnifico principe di Ferrara: la complessa tessitura dei dipinti è destinata a esaltarne il giusto governo, oltre che la prevista e attesa nomina papale a duca della città estense.

Fascia mediana: I tre decani, accompagnati dal segno zodiacale dell'Ariete Primo decano (Ariete I)



I tre decani con il segno zodiacale dell'Ariete.

Il primo decano dell'Ariete è un uomo di pelle scura, occhi rossi, robusto, con giacca e pantaloni bianchi, stracciati. Sta in piedi, in atteggiamento minaccioso, è cinto in vita da una corda, di cui tiene un capo con la mano sinistra.



The first decan of Aries.

La rappresentazione deriva dalla sfera indiana del trattato di Albumasar. Warburg volle, con tenacia, scorgervi la metamorfosi dell'antica costellazione greca di Perseo, qui disarmato, i cui attributi non sono più riconoscibili, se non nell'atteggiamento aggressivo del decano (Warburg [1912] 1966). Più probabilmente, la figura risale ad una costellazione fantasma, che si trova in zona di confine, tra Pesci e Ariete. Manilio (*Astr.* V, 645-655), che scrive il suo poema astrologico nel primo secolo d.C., attribuisce una curiosa sorte ai nati sotto tale configurazione astrale, quella cioè di arrampicarsi in funamboliche evoluzioni su una fune tesa verso il cielo. La

funi di questo fantomatico acrobata si riferisce al lungo nastro che collega i due Pesci della costellazione omonima (Bertozzi 1999, 38-45; Bertozzi 2007).

Secondo decano (Ariete II)

Una donna dai capelli biondi, accovacciata; indossa un elegante vestito rosso, con panni svolazzanti sulle spalle.



The second decan of Aries.

La figura riproduce, solo in parte, la descrizione della sfera indiana di Albumasar: “una donna che indossa vestiti di colore rosso, ha un solo piede e la sua immagine è simile a quella di un cavallo” (Bertozzi 1999, 46; Jaffé [1932] 1999, 115). L'aspetto regale e l'abbigliamento sfarzoso alludono alla sovranità di Cassiopea, collegata (secondo il mito astrale) alle costellazioni di Cefeo, Perseo, Andromeda e Cetus (il mostro marino).

Terzo decano (Ariete III)

Un giovane, di bell'aspetto, dai capelli biondi, lunghi e arricciati, elegantemente vestito. Tiene una freccia nella mano destra e un cerchio con la sinistra; da entrambi i polsi scendono lunghi lacci.



The first decan of Aries.

La descrizione si ritrova nella sfera indiana di Albumasar (Bertozzi, 1999, 46-47; Jaffé [1932] 1999, 115). Gli attributi - cioè la freccia (corrispondente alla frusta), il cerchio e i lacci pendenti dai polsi - alludono ad Enioco, la costellazione dell'Auriga menzionata da Manilio (*Astr.* V, 67 ss.): la costellazione di Enioco (l'Auriga), che si leva al quindicesimo grado dell'Ariete, trasmetterà (ai nati sotto la sua influenza) quelle straordinarie qualità di cocchiere che lo resero degno, agli occhi di Giove, di essere assunto in cielo.

Gli artisti di marzo* a cura di Giovanni Sassu

Il mese di Marzo apre la decorazione della parete orientale del Salone, eseguita ad affresco come quella settentrionale.

* Estratto da *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte al tempo di Borso d'Este*, cat. della mostra a cura di M. Natale, Ferrara 2007, 434-435.

La differenza di stile tra l'ala est e quella nord balzava agli occhi di Camillo Laderchi già nel 1840; per la prima, inoltre, lo studioso registrava una forte relazione con la cultura toscana e fiorentina. Sulla scorta dell'interpretazione di un passo di Vasari, egli arrivava così a spendere il nome di Lorenzo Costa, la cui biografia fu da dall'aretino erroneamente fusa con quella di Cossa.

Il nome di quest'ultimo fu invece avanzato per la prima volta nel 1871 da Crowe e Cavalcaselle, seppur restringendo il suo intervento alle sole porzioni superiori e mediane dei mesi della parete orientale. Poco dopo, fu Fritz Harck (1884) ad allargare la presenza cossesca a tutta la superficie della parete est, non mancando di indicare però anche la partecipazione di collaboratori.

Nel 1885 la pubblicazione da parte di Giuseppe Campori e di Adolfo Venturi della lettera scritta nel marzo del 1470 da Francesco del Cossa e indirizzata a Borso d'Este, rivelò la correttezza delle osservazioni di Harck: nella missiva, infatti, l'artista ferrarese dichiarava di essere autore di "quilli tri campi verso l'anticamera", ovvero proprio del fronte orientale.

Questa scoperta ha indirizzato la critica successiva in modo definitivo, devian-do l'attenzione su altri aspetti. Nella fascia cortigiana del mese di Marzo, ad esempio, Adolfo Venturi (1931) ha colto nella figura del cavaliere che tiene a bada il cavallo imbizzarrito una citazione in controparte del San Giorgio delle ante d'organo del Duomo, dipinte da Cosmè Tura entro il giugno del 1469.

Da segnalare, infine, la proposta di Roberto Longhi (1940 e 1956) di riconoscere nella comitiva posta a sinistra sotto l'arco il documentato intervento di Baldassarre d'Este (chiamato a Schifanoia da Borso nel 1471 a uniformare i suoi ritratti in tutti i mesi del ciclo). Tale suggerimento è stato accantonato a causa dello spostamento di anagrafe di una delle pezze d'appoggio longhiane (il Ritratto d'uomo del Museo Correr, ora visto come opera di Antonio da Crevalcore), ma soprattutto perché l'intervento di Baldassarre, essendo verosimilmente realizzato a secco, dovette essere asportato con le operazioni di scialbatura e descialbatura.

Un'ulteriore annotazione tecnica appare importante per la scansione dei lavori. Le sovrapposizioni degli intonaci e le tracce di buche pontaiè consente di stabilire che i lavori sono progrediti da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, quindi da Maggio verso Marzo. Il mese in oggetto è stato quindi dipinto da Cossa per ultimo. Ciò documenta che la porzione con la citazione turiana deve essere stata eseguita a lavori quasi terminati. Ne consegue che la totale assenza di echi del capolavoro del Museo della Cattedrale nelle altre aree lascia ipotizzare che il resto della parete sia stata realizzata prima del giugno del 1469, quando il dipinto di Cosmè risulta terminato e quindi visibile.

English version by Elizabeth Thomson

Schifanoia. Month by Month: March-Aries.

The sky by Marco Bertozzi

The sky of March is under the guardianship of Pallas Athena (Minerva), goddess of wisdom, war, sciences and the arts. The guardian goddess is celebrating her triumph on a chariot drawn by unicorns and decorated with banners that flutter in the breeze. The shrewd daughter of Zeus and Metis is shown here as patron of justice; she is the wise, prudent ruler of the city, and (as Athena Ergane), protectress of the arts and female activities.

On the left side are “the children” and disciples of the goddess: doctors, artists, poets and lawyers all sons of the high intellectual Ferrarese society. Among them is Leon Battista Alberti (his portrait was recognised by Ranieri Varese). On the right, three weavers at their looms surrounded by a group of elegant ladies demonstrate the destiny of those born under the sign of Aries.

Athena is connected to weaving through the myth of Arachne. The three female figures in the forefront represent the three *Moirai* (Fates), who mark the eternal unfolding of fate.

It should be noted that in the lower register, Borso d'Este is portrayed whilst wisely administering justice. The internal architrave of the palace in which Borso is situated bears the unequivocal inscription *IUSTICIA*. The beneficial influence of Athena is reflected, therefore, in the superior virtues of the magnificent prince of Ferrara. The complex weaving of the painting will pay tribute to his just government, and his expected and awaited nomination by the pope to Duke of Ferrara.

Middle register: the three decans accompanied by the zodiac sign of Aries

First decan (Aries I)

The first decan of Aries is a robust, dark-skinned man, with red eyes wearing torn white jacket and trousers. He is standing in a threatening attitude, and has around his waist a chord one end of which he is holding in his left hand. The image derives from the Indian sphere in Albumasar's treatise. Warburg was tenaciously determined to see in this figure the metamorphosis of the ancient Greek constellation of Perseus, here disarmed, and whose attributes are no longer recognisable, if not by his aggressive stance (Warburg [1912] 1966). More probably, the figure is associated with a constellation in the borderline

area between Pisces and Aries. Manilius (*Astr.* V, 645-655), writing his astrological poem in the first century DC, assigns a curious fate to those born under this configuration of the stars, which is to climb acrobatically upwards on a taut cable reaching towards the sky. The cable of this phantom acrobat refers to the long ribbon that connects the two fish of Pisces (Bertozzi 1999, 38-45; Bertozzi 2007).

The second decan of Aries (Aries II)

A crouching woman with fair hair wears an elegant red dress with a fluttering garment on her shoulders. The figure replicates, only in part, the description in Albumasar's Indian sphere of a woman wearing red garments. She, has only one foot, and her image is like that of a horse (Bertozzi 1999, 46; Jaffé [1932] 1999, 115). Her regal aspect and her sumptuous clothing hint at the Greek queen Cassiopeia, connected (according to astral myth) to the constellations of Cepheus, Perseus, Andromache and Cetus (the sea monster).

Third decan of Aries (Aries III)

A handsome young man with long, curly fair hair and elegantly dressed. In his right hand he holds an arrow, and in his right a hoop; long laces hang from both his wrists. This description is found in Albumasar's Indian sphere (Bertozzi, 1999, 46-47; Jaffé [1932] 1999, 115). His attributes – the arrow (corresponding to a whip), the hoop and the laces hanging from his wrists – hint at the Auriga constellation mentioned by Manilius (*Astr.* V, 67 ss.): The constellation of Eniocus (The Charioteer), that rises up to the fifteenth degree of Aries, will bestow upon those born under its influence the extraordinary powers of the Charioteer that made him worthy in the eyes of Jove to be taken up into the sky.

The artists of march* by Giovanni Sassu

The month of March opens the decoration of the eastern wall of the Hall, and is executed in fresco as is the northern wall. The difference in style between the northern and eastern wings struck Camillo Laderchi immediately in 1840; in the case of the former, the scholar recorded a strong relationship with the culture of Tuscany and Florence. On the basis of his interpretation of a passage in Vasari, he went so far as to link it with the name of Lorenzo Costa, whose biography by Vasari was mistakenly merged with that of Cossa.

* Extract from *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte al tempo di Borso d'Este*, cat. of the exhibition curated by M. Natale, Ferrara 2007, 434-435.

The name of the latter, however, was advanced for the first time in 1871 by Crowe and Cavalcaselle, although restricting his intervention only to the middle and upper portions of the months of the eastern wall. Shortly after, it was Fritz Harck (1884) who extended the presence of Cossa to the entire surface of the eastern wall, not failing to indicate, however, the participation of assistants.

In 1885 the publication by Giuseppe Campori and Adolfo Venturi of the letter written in March 1470 by Francesco del Cossa and addressed to Borso d'Este, proved the accuracy of Harck's observations: in the letter, in fact, Costa declared he was the author of "Those three fields towards the reception area", which is precisely the eastern wall. This discovery permanently defined later criticism, diverting attention to other aspects. In the courtesan section in the Month of March, for example, Adolfo Venturi (1931) took the figure of the knight holding the runaway horse at bay to be a counterpoint quotation of the San Giorgio of the organ doors of the Cathedral, painted by Cosmè Tura before the end of June 1469.

Of note, finally, is the suggestion of Roberto Longhi (1940 and 1956) to recognize in the party to the left under the arch the documented intervention by Baldassare d'Este (called to Schifanoia by Borso in 1471 to standardize his portraits in all the months of the cycle). This suggestion was shelved because of the change in date of one of Longhi's supporting documents (the Portrait of a Man of the Correr Museum, now seen as the work of Antonio da Crevalcore), but mainly because the intervention of Baldassarre, being probably applied dry, was removed by plastering and whitewashing.

Another technical note is key to analysing the works. The overlapping of the plaster and the traces of scaffolding holes makes it possible to determine that the work proceeded from left to right and from top to bottom, therefore from May to March. The month in question was therefore painted by Cossa last. This substantiates the notion that the portion with the Tura citation must have been performed when the work was almost finished. It follows that the total absence of echoes of the masterpiece in the Cathedral Museum in other areas allows us to assume that the rest of the wall was executed before June 1469, when Cosmè's painting was finished and was therefore visible.

Schifanoia. Mese per mese: Aprile-Toro

Il cielo a cura di Marco Bertozzi

Fascia superiore



Francesco del Cossa, the upper registers of the month of April.

Tutela di Afrodite (Venere). La dea dell'amore celebra il suo trionfo su un veicolo, trainato da bianchi cigni, che discende lungo le acque di un fiume. L'imbarcazione è ornata da tendaggi, mossi da un brioso vento primaverile. Di fronte a Venere è inginocchiato e avvinto, in catene, il bellicoso Marte, alla cui tutela è affidato il segno diametralmente opposto a quello del Toro, cioè lo Scorpione.



The chariot of Aphrodite.

I lunghi capelli della dea sono stretti da una colorata ghirlanda e sulla sua cintura

è raffigurato il giovane Eros (Cupido) che scaglia le sue frecce verso due innamorati. A destra e a sinistra della scena, due splendidi giardini, dove sbocciano gli amori dei figli della dea: giovani donne e uomini di corte, ritratti dall'artista, con inconsueto realismo, in audaci e sensuali abbracci. Alla sinistra di Venere, l'intensa nudità delle tre Grazie. Ai piedi dei giovani corrono numerosi conigli e grosse lepri, simboli dell'amore, a sottolineare ulteriormente il carattere dell'intera scena.

Fascia mediana: I tre decani accompagnati dal segno zodiacale del Toro



I tre decani con il segno zodiacale del Toro.

Primo decano (Toro I)

Una donna, in piedi, dai lunghi capelli biondi e ricci, sciolti sulle spalle e trattenuti da un nastro; indossa un elegante abito rosso, che sembra in parte bruciato, e guarda un bambino (il figlio) che, in piedi davanti a lei, è coperto da un vestito dello stesso colore.



Primo decano del Toro.

La descrizione dipende dalla sfera indiana di Albumasar (Bertozzi 1999, 47-49; Jaffé [1932] 1999, 115). L'immagine della madre e del figlio risale alla configurazione stellare delle Pleiadi, che si levano in questo decano. Dall'unione con Zeus di Maia, una delle Pleiadi, era nato Hermes (Mercurio). L'attributo del vestito rosso, in parte bruciato, si collega alla perdita di luminosità delle Pleiadi: una delle sette stelle, già ai tempi di Arato (III secolo a.C.), risultava ormai "bruciata", non più visibile (Arato, *Fen.*, 257; cfr. Bertozzi 1999, 47).

Secondo decano (Toro II)

Un uomo nudo, il capo coperto da una sorta di turbante, porta corti stivali. Esibisce una grande chiave, che tiene con la mano destra.

Analoghe descrizioni si trovano nei compendi di Leopoldo d'Austria e Ludovico de Angulo (Bertozzi 1999, 49; Jaffé [1932] 1999, 115). Nel trattato di Albumasar, si parla di un uomo nudo che tiene una chiave e che ha la testa simile a quella di un cane. Questo attributo ci suggerisce che si tratta di Sirio, la luminosa stella della costellazione del Cane Maggiore. Il Toro, secondo il mito astrale menzionato da Igino (II-III secolo d.C.), era stato posto in cielo per trasportare incolme Europa a Creta, e il Cane aveva ricevuto da Giove la funzione di custode di Europa (Igino, *De astr.*, II, 21, 1; II, 45, 1; cfr. Bertozzi 1999, 49).



Primo decano del Toro.

Terzo decano (Toro III)

Un uomo di carnagione scura, nudo, dai canini simili a zanne di cinghiale; tiene nella mano destra un serpente alato e avvolto su se stesso. Ha una freccia nella mano sinistra; alle sue spalle è raffigurato un cavallo e, ai suoi piedi, un cane.

Il cavallo di questo “vir niger” si riferisce a Pegaso, il cavallo boreale. Ma, per il resto, la figura risulta da una complessa mescolanza della sfera indiana e persiana di Albumasar e dal compendio di Leopoldo d'Austria, oltre che dal testo di magia astrologico-talismanica *Picatrix* (Bertozzi 1999, 47-51; Jaffé [1932] 1999, 115). Punto di riferimento stellare è Aldebaran (nome arabo attribuito allo splendente occhio del Toro), appartenente alle sette stelle che formano le “piovose” Iadi. Il termine Hyades fu tradotto in latino con *Suculae* (le porcellette), secondo l'interpretazione accolta anche da Manilio (*Astr.* V, 126 ss.). La traduzione latina risale ad un termine greco che significa “cinghiale”: allusione alle zanne, che costituiscono un peculiare attributo della figura di questo decano (Bertozzi 1999, 50).



Primo decano del Toro.

Gli artisti di aprile* a cura di Giovanni Sassu

Aprile presenta le medesime vicende critiche esposte nella scheda relativa a Marzo.

Qui, come nel mese immediatamente precedente, appare assai forte l'influenza del viaggio a Firenze che, stando a parte della critica, Francesco del Cossa avrebbe

* Estratto da *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte al tempo di Borso d'Este*, cat. della mostra a cura di M. Natale, Ferrara 2007, 434-435.

intrapreso prima di Schifanoia. Molte delle soluzioni espresse nella parete est appaiono infatti impensabili senza una profonda conoscenza di quanto si poteva ammirare a Firenze negli anni Sessanta (ad esempio, opere come la *Natività* affrescata da Alesso Baldovinetti nel 1460-62 alla Santissima Annunziata). Tale indirizzo di stile appare però stemperato rispetto ad altre opere di Cossa come la di poco precedente *Pala dell'Osservanza* di Dresda, forse a causa del contatto con le novità della cultura figurativa ferrarese al rientro in patria dell'artista.

Centrale, in questo senso, è l'esperienza figurativa della cosiddetta "serie E" dei "Tarocchi del Mantegna" – databile poco prima del 1467 – e frutto dell'ideazione del decano degli artisti borsiani, Gherardo di Andrea da Firenze. Le molte assonanze con la parete est di Schifanoia hanno indotto ad attribuire allo stesso Cossa le fortunate serigrafie. Destituita di fondamento, questa ipotesi può però essere corretta ponendo Cossa nel 1469 in scia degli "Pseudo Tarocchi", come attestano le più volte rilevate riprese sui muri di Schifanoia che gli spettano, ad esempio nei sapienti di Marzo o nei cortigiani di Aprile. Più in profondità, appare desunta dai personaggi disegnati da Gherardo da Vicenza la predilezione per l'articolazione delle mani in pose di un'eleganza sfinita, con il mignolo innaturalmente lontano dal resto delle dita. Tale aspetto compare nella pittura cossesca solo da Schifanoia in poi. Nelle opere precedenti – *Pala dell'Osservanza* e vetrata del Jacquemart-André, ad esempio – tale stilema appare del tutto sconosciuto.

Cossa accede così a questa idea al rientro a Ferrara dai viaggi fiorentini e bolognesi, prima di mettersi all'opera a Schifanoia (1469), facendola propria a partire da questo momento e trasformandola in una vera cifra stilistica e figurativa.

Il mese di Aprile è senza dubbio la composizione più riuscita dell'intero ciclo. Memorabili infatti risultano molti dei brani del *Trionfo*, fortunatissima icona di Ferrara e dell'arte estense, il vigoroso decano sulla destra o le figure di popolani del Palio impegnati a correre. La varietà di accenti personali, dalle acconciature alle pose e alle espressioni, confrontate con le altre parti sopravvissute del ciclo, consente di ribadire che, se nella realizzazione della decorazione vi fu un controllo ferreo, esso riguardò esclusivamente la fascia borsiana. Nelle altre due, Prisciani deve essersi limitato a fornire la composizione generale e a indicare gli attributi iconografici delle figure.

Sembra un'idea autonoma di Cossa la straordinaria invenzione del paggio seduto sulla cornice dipinta, con le gambe che invadono il simulato spazio reale, che non trova riscontro nelle altre scene sopravvissute.

Infine, è da ricordare che il varco che oggi collega il Salone alla Sala di Domenico di Paris è quasi del tutto originale. Il milanese Santo Brasca, che visitò Schifanoia

nel 1480, testimonia che dal Salone si accedeva ad ovest verso la cappella del Palazzo, e ad est alla Sala degli Stucchi. È credibile che la decorazione continuasse sulla porta, come avveniva per le finestre. Alla fine dell'Ottocento questo dato era ben noto, come prova il rilievo di Mazzolani che illustra proprio questa specificità dell'Aprile (Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, inv. S/163).

English version by Elizabeth Thomson

Schifanoia. Month by Month: April-Taurus.

The sky by Marco Bertozzi

The sky of April is under the guardianship of Aphrodite (Venus). The goddess of love celebrates her triumph on a vehicle drawn down the waters of a river by two white swans. The vessel is adorned with curtains stirred by a lively spring breeze. Mars with his hands tied up in chains kneels before her. To him is assigned the sign which is the diametrical opposite of Taurus – Scorpio.

The goddess's long hair is held back by a colourful garland of flowers and a youthful Eros (Cupid) is portrayed on her belt shooting arrows at the two lovers. To the right and left of the scene there are two splendid gardens where the loves of the children of the goddess are blossoming: they are the young men and women of the court depicted by the artist with unusual realism caught in daring, sensuous embraces. To the left of Venus, the three naked Graces preside over the scene where at the feet of the young courtiers numerous rabbits and large hares, symbols of love, run around, further highlighting the nature of the whole scene.

Central register: three decans accompanied by the Zodiac sign of Taurus

First decan (Taurus I)

A woman standing, with long blonde, curly hair hanging loosely around her shoulders held back by a ribbon; she is wearing a red dress which seems partly burned, and she gazes at a child (her son) who, standing before her, is wearing a dress of the same colour.

This description comes from the Indian sphere of Albumasar (Bertozzi 1999, 47-49); Jaffé [1932] 1999, 115). The image of mother and son goes back to the stellar configuration of the Pleiades who appear in this decan. From the union of Maia, one of the Pleiades, with Zeus, Hermes (Mercury) was born. The attribute of red dress, partly scorched, is connected with the loss of the brightness of the Pleiades: one of the seven stars was already burned up and no

longer visible at the time of Aratus (3rd Century BC), (Aratus, *Phaenomena*, 257; see Bertozzi 1999, 47).

Second decan (Taurus II)

A naked man, wearing something resembling a turban on his head, and short ankle boots on his feet. In his right hand he is holding a large key. Similar descriptions can be found in the compendia of Leopold of Austria and Ludovico the Angle (Bertozzi 1999, 49; Jaffé [1932] 1999, 115).

In Albumasar's treatise, there is mention of a naked man with a head similar to that of a dog holding a key. This attribute suggests to us that this is Sirius, the bright star in the constellation of Ursa Major. The bull, Taurus, according to the astral myth cited by Hyginus (2-3rd AD), was placed in the heavens to carry Europa to Crete intact, and Jove had assigned to the dog, Canis, the duty of protecting Europa (Hyginus, *De astr.*, II, 21, 1; II, 45, 1; see Bertozzi 1999, 49).

Third decan (Taurus III)

A man with dark skin, naked, with canine teeth similar to those of a boar; in his right hand he holds a winged snake encircling itself. In his left hand he has an arrow; behind him there is an image of a horse, and at his feet that of a dog.

The horse of this "Vir niger" is a reference to Pegasus, the horse that could fly as fast as the northern wind, Boreas. However, the rest of this figure is a complex blend of Albumasar's Indian and Persian spheres, and Leopold of Austria's compendium, as well as the texts on astrological and talismanic magic by Picatrix (Bertozzi 1999, 47-51; Jaffé [1932] 1999, 115). A point of reference for the stars is Aldebaran (an Arab term that refers to the fiery eye of the Bull), belonging to the seven stars that form the rainy Hyades. The term Hyades was translated into Latin with the term *Suculae* (the piglets), in accordance with the interpretation also accepted by Manilius (*Astr.* V, 126 ss.). The Latin translation originates from the Greek term meaning "boar", alluding to the teeth that are a characteristic feature of the figure for this decan (Bertozzi 1999, 50).

Schifanoia. Mese per mese: Ottobre-Scorpione

Quel che resta del cielo a cura di Maurizio Bonora

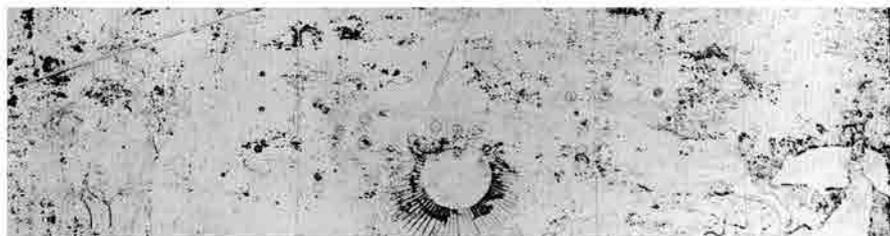


Maurizio Bonora, ricostruzione dei decani dello Scorpione.

L'esame ravvicinato della parete corrispondente al Mese di Ottobre con il segno dello Scorpione ha permesso di scoprire un dato estremamente importante non solo per il rifacimento della figura zodiacale di questo mese, ma di tutti e tre i segni dipinti nella zona ad ovest. Il pittore, per disegnare le stelle, ha tracciato delle piccole circonferenze, incidendo l'intonaco con un compasso metallico e, successivamente, all'interno di queste ha eseguito le configurazioni stellari dei segni astrologici. Tale procedura tecnica, applicata esclusivamente alla fascia mediana della parete ovest, è un ulteriore dettaglio che testimonia l'esecuzione di una diversa bottega. Queste stelle, inoltre, si differenziano ulteriormente per l'applicazione di stucco in rilievo, modellato con geometrica precisione, tanto da ricavarne, nelle punte, uno spigolo centrale a due sfaccettature.

La ricomposizione della figura dello Scorpione è stata resa possibile proprio dall'aver seguito la posizione delle stelle, anche se non possiamo avere la certezza che il numero dei circoletti individuato corrisponda esattamente alla quantità delle stelle originarie. La sagoma ricavata concorda comunque con la tradizionale figura del segno con il giro delle pinze anteriori orientate verso sinistra e il corpo allungato con la coda ricurva verso l'alto. È stata di fondamentale importanza, nell'identificazione delle immagini, la conoscenza dell'orientamento generale della sala, che è da destra verso sinistra. Altri due parametri basilari per il rifacimento dei segni astrologici sono stati quelli della dimensione e delle caratteristiche stilistico-figurative della rappresentazione. Per quanto riguarda il primo aspetto, la precisa indicazione è stata desunta dal fatto che ogni fascia zodiacale dei mesi è divisa in tre parti uguali da righe verticali molto marcate che separano uniformemente le tre decadi. A ciò si aggiunge che le figurazioni del segno occupano sempre la parte centrale, estendendosi negli altri due spazi di destra e

di sinistra per evidenziare il pieno dominio sulla tripartizione in decadi del mese zodiacale. Questo criterio ha consentito di stabilire la dimensione approssimativa del segno dal momento che il debordamento della figura, pur avendo dimensioni variabili, non presenta mai oscillazioni particolarmente marcate.



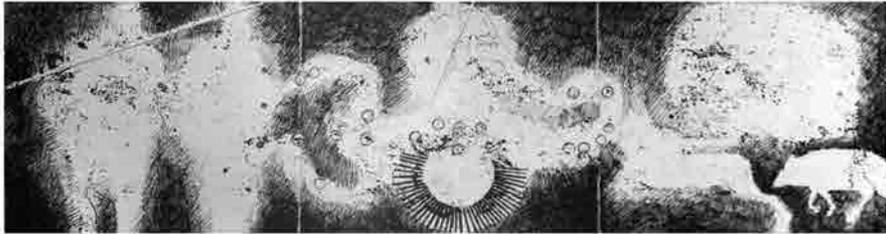
Maurizio Bonora, rilievo del tracce della fascia mediana del mese di ottobre.



Maurizio Bonora, rielaborazione al tratto delle tracce della fascia mediana del mese di ottobre.

Per quanto concerne le caratteristiche figurative si può constatare un forte naturalismo in tutta la sequenza dipinta al quale ha contribuito l'alterazione dei parametri proporzionali delle figure esistenti in natura, con l'inevitabile ingrandimento di alcuni animali dello Zodiaco, come il Cancro, lo Scorpione e i Pesci. Se scarse sono le tracce iconografiche delle immagini dei decani a noi pervenute, la tradizione figurativa dei segni zodiacali è talmente ricca da rendere improbabile la catalogazione completa. Dall'esame dell'imponente casistica è manifesto come artisti e artigiani abbiano concorso, nell'operare ogni sorta di possibile variazione interpretativa, a vanificare l'uniformità del segno, ammesso che si fosse imposta tale necessità, non solo nella caratterizzazione tipologica fondamentale, ma proprio nel non secondario corredo stellare, che ci si attenderebbe inalterabile negli essenziali parametri riferentesi alle costellazioni fisse. Pertanto tale esteso immaginario astrologico può per noi acquistare solo un valore orientativo sul piano degli elementi strutturali di base cui si sono potute riferire e ispirare le successive rielaborazioni. Il riferimento alla figurazione del Cancro, ad opera del Maestro degli occhi spalancati, ha concorso fortemente al rifacimento dello Scorpione per la similarità formale che li accomuna.

Contrariamente alla tradizione, che privilegia la veduta dell'alto, il Cancro di Schifanoia, simboleggiato dalla classica aragosta, è disegnato sul fianco, in una naturalistica e particolareggiata descrizione pittorica, soprattutto delle chele anteriori molto ravvicinate, e delle zampe rivolte all'osservatore davanti al disco solare. L'impostazione compositiva adottata si ripropone, con le dovute varianti, nello Scorpione, come pure attesta il profilo, da me rilevato, dell'andamento stellare. Dal raffronto iconografico tra il Palazzo della Ragione di Padova, il Palazzo Schifanoia e la malatestiana Cappella dei Pianeti di Rimini, emergono curiosi dettagli particolari dovuti non solo a scelte artistiche o speculative, ma anche più concretamente ambientali e faunistiche: la 'gransevola', fra i tipici crostacei delle coste adriatiche, sostituisce a Rimini la più esotica aragosta. Annoto tra le più significative tracce scoperte nella parete centrale i resti di una testa femminile del secondo decano e il graffito di un bastone leggermente inclinato di fronte alla figura. Dall'analisi comparata delle fonti si ricavava la descrizione di una donna nuda dai lunghi capelli, immagine che pure gli epigoni di Agrippa e Bruno confermavano orientando agevolmente la mia scelta.



Maurizio Bonora, rielaborazione al tratto delle tracce della fascia mediana del mese di ottobre.

La parte sinistra, destinata al primo decano, riservava invece il ritrovamento di un solco incisorio corrispondente ad un lungo bastone o lancia, il quale per posizione e andamento avrebbe potuto essere appoggiato sulla spalla di una figura. Per questo primo decano del segno ci si è trovati di fronte ad un problema interpretativo più complesso, poiché di una figura con lancia e testa decapitata si tramanda la memoria in due fra le più importanti e influenti fonti per Schifanoia: *Picatrix* e il Lapidario di Re Alfonso X. Albumasar descrive invece una figura femminile alta e bella con attributi del cibo e la donna bella ed elegante la si incontra anche in Agrippa e Bruno. La scelta è stata quella di accogliere la duplice tradizione costruendo il decano con entrambe le figure poiché lo spazio restante dopo la collocazione dell'uomo con la lancia rendeva certamente possibile, se non necessaria, la localizzazione di una seconda immagine. L'area destinata al terzo decano, a destra, non ha rilevato niente di più di quanto non sia osservabile anche da terra, cioè le sagome di due animali che si rincorrono da destra verso sinistra occupando tutta la larghezza della zona inferiore del comparto.

Partendo dalla considerazione di una improbabilità, date le caratteristiche stilistiche di tutta la fascia, che il terzo decano potesse ospitare solo degli animali posizionati in basso, la collazione delle fonti ancora una volta ha offerto spunti interessanti per la formulazione di un'ipotesi. Albumasar riporta un uomo con due serpenti in mano, Picatrix e il Lapidario di Alfonso descrivono solo animali. L'*Astrolabium Planum*, Agrippa e Bruno concordano nella definizione di scene violente di uomini in lite. La logica deduzione compositiva ha determinato la decisione di inserire una figura nel grande spazio vuoto sovrastante gli animali, cogliendo la lezione di Albumasar, così peraltro autorevole per gli autori dell'impianto progettuale della Sala dei Mesi.



Maurizio Bonora, ricostruzione dei decani dello Scorpione, 1992, disegno monocromo.

Fonti testuali e contestuali sui decani dello Scorpione

Primo decano

Albumasar: “Figura femminile alta e bella con attributi del cibo”.

Astrolabium Planum (1488): “Prima facies, Marte. Rappresenta la lotta, la tristezza, l'inganno, la detrazione, la perdita e la malignità”.

Enrico Cornelio Agrippa, *De Occulta Philosophia* (1533): “Prima facies. Si eleva una donna di atteggiamento dignitoso, che ha accanto due uomini che si azzuffano, e rappresenta il benessere e la venustà, liti, agguati, inganni, calunnie, ladrocinii e perdite”.

Giordano Bruno, *Imagines facierum* (1582): “Prima facies. Si profila la figura di una donna formosa e ottimamente vestita, per la quale due giovani adirati tra di loro si percuotono con dei bastoni. E' una traditrice bella, lusinghiera e nefasta”.

Secondo Decano

Albumasar: “Donna nuda dai capelli lunghi che si muove verso una spiaggia; in mano un sacchetto di denaro”.

Astrolabium Planum (1488): “Seconda facies, Sole. Affronti, defezioni, la provocazione di contese e malignità fra gli uomini, e il prolungamento delle risse in corso”.

Enrico Cornelio Agrippa, *De Occulta Philosophia* (1533): “Seconda facies. Ascendono una coppia di un uomo e di una donna del tutto denudati e un uomo seduto a terra, il quale ha davanti a sé due cani che si mordono reciprocamente. Indicano impudenza, imbroglione, delazione e cagionamento di calamità e risse fra gli uomini”.

Giordano Bruno, *Imagines facierum* (1582): “Seconda facies. Si manifesta una donna interamente nuda e due uomini del tutto nudi; l'uno fra i due sta a lato della donna, l'altro è disteso in terra giocando con un cane. Come la prima immagine, la seconda è parimenti infida e turpe”.

Terzo decano

Albumasar: “Un uomo con due serpenti uguali o un uomo con due bastoni”.

Astrolabium Planum (1488): “Terza facies, Venere. Guerra, ubriachezza e violenza, insieme alla fornicazione con furore alla sfrenatezza”.

Enrico Cornelio Agrippa, *De Occulta Philosophia* (1533): “Terza facies. Ascendono un uomo incurvato sulle ginocchia, bastonato da una donna, i quali esprimono il significato di ubriachezza, fornicazione, ire, violenze e contese processuali”.

Giordano Bruno, *Imagines facierum* (1582): “Terza facies. Si trova un uomo che espone il dorso ad una donna che lo percuote, e che tiene con entrambe le mani i piedi. Significa ira aperta indegna e violenta”.

Il cielo a cura di Marco Bertozzi

Fascia mediana: i tre decani accompagnati dal segno zodiacale dello Scorpione



Maurizio Bonora, ricostruzione del primo decano dello Scorpione.



Maurizio Bonora, ricostruzione del secondo decano dello Scorpione.



Maurizio Bonora, ricostruzione del secondo decano dello Scorpione.

Terzo decano (Scorpione III)

Restano tracce di un piccolo animale, che insegue da vicino un altro animale di maggiori dimensioni.

Questo decano potrebbe forse ricollegarsi alla descrizione di *Picatrix* (II, 11), in cui si parla di un cavallo seguito da una lepre. Anche pensando ad un fraintendimento, *lepus-lupus*, le tracce visibili a Schifanoia sembrano piuttosto corrispondere a quelle di un cinghiale che insegue un cervo.

English version by Elizabeth Thomson

Schifanoia. Month by Month: October-Scorpio

The remains of the sky by Maurizio Bonora

A close examination of the wall corresponding to the month of October with the sign of Scorpio has made it possible to discover highly significant information not only concerning the restoration of the Zodiac sign for this particular month, but of all three signs painted in the western sector. The painter, in order to design the stars, has traced several small circles cutting into the plaster using a metal compass, and subsequently, within these circles, has designed the configurations of the stars for the astrological sign. This technical process, applied only to the middle register of the western wall, is a further detail that proves that the work was carried out by a different workshop. In addition, these stars are further differentiated by the application of stucco in relief, modelled with such geometrical precision as to obtain a central arsis with double facets at the points.

The recomposition of the figure of Scorpio has been made possible by following the position of the stars, even if we have no certainty that the number of little circles identified corresponds exactly with the number of original stars. However, the outline obtained matches the conventional figure of the sign with the curvature of the anterior claws pointing towards the left, and the elongated body with the tail curving upwards. In order to identify the images, it was fundamentally important to know the general orientation of the room, which is from right to left. Two more essential parameters for the reconstruction of the astrological signs are the size, and the figurative and stylistic characteristics of the images. As regards the first, an accurate indication has been conjectured from the fact that the Zodiac strip for each month is divided into three equal parts by strongly demarcated vertical lines that evenly separate the three decans. In addition, the representations of the sign always occupy the central part, which extends into the other two spaces left and right to highlight its complete rule over the three partitions into decades of each Zodiac sign representing the month. This principle has helped to establish the approximate size of the signs, as their excursions into neighbouring decans, although variable, are never particularly pronounced.

With regard to the figurative characteristics of the images, there is a strong naturalism throughout the sequence that has been added to by altering the natural parameters of proportion of the figures which inevitably enlarges several animals in the Zodiac, such as Cancer, Scorpio, and Pisces. If the iconographic details of the images of the decans that have come down to us are scanty, the figurative tradition of signs of the Zodiac is so rich that a complete classification

is implausible. By examining the huge amount of evidence, it is clear that artists and artisans used every possible kind of interpretative variation, and cooperated in order to thwart all standardization of signs, even supposing that such a requirement had been stipulated, not only for basic typological characterisations, but also for non-incidental astral apparatus, whose essential parameters that refer to fixed constellations one would have expected to be inalterable. It follows that this extensive astrological imagery can for us have only an indicative value regarding the fundamental structural features to which later rielaborations were able to refer, and from which they could draw inspiration. Reference to the representation of Cancer, the work of the Master of the Wide Open Eyes, has strongly relied on the reconstruction of Scorpio because of the formal similarities they have in common.

Going against tradition which privileges a bird's eye view, Cancer in Schifanoia, symbolized by the classical lobster, is depicted on its side, in a particularly naturalistic and detailed graphic portrayal of the anterior claws close together, and the claws facing the observer in front of the solar disc. As I have demonstrated, the composition is introduced once more, with the due variations, in Scorpio, as is also shown by the contours of the progress of the stars. An iconographic comparison between Palazzo della Ragione in Padova, Palazzo Schifanoia in Ferrara, and the Chapel of the Planets in the Malatesta Monument in Rimini, highlights particularly curious details resulting not only from artistic or speculative choices, but also quite positively from the world of fauna and the environment: in Rimini, the spider crab, one of the most famous crustaceans of the Adriatic coast, replaces the more exotic lobster. Among the most important signs on the central wall, I have discovered the remains of a female head in the second decan, and the graffito of a stick slightly inclined in front of the figure. That this was a portrayal of a naked woman with long hair was arrived at from a comparative analysis of the sources, and is an image that even the followers of Agrippa and Bruno have confirmed, easily steering my reading.

The left side, dedicated to the first decan, held in store the discovery of an engraved groove matching the form of a long stick or spear whose position and inclination indicates it could have leaned on the shoulder of a figure. The first decan of the sign has posed a more complex problem of interpretation because the memory of a headless figure with spear has come down to us in two of the most important and influential sources for Schifanoia: *Picatrix* and the *Lapidary* of King Alfonso X. Albumasar, on the other hand, describes a tall, beautiful feminine figure with the attributes of food, and a beautiful, elegant female figure can be encountered in Agrippa and Bruno. The decision was to accept the double tradition constructing a decan with both figures as the remaining space after placing the male figure with the spear made the positioning of the second figure possible, if not necessary. The area destined for the third decan,

on the right, has revealed nothing more than is visible from the ground, namely, the outline of two animals chasing each other from right to left occupying the entire width of the lower segment of the section.

Starting with the improbable consideration, given the stylistic characteristics of the entire register, that the decan could host only animals positioned at the bottom, the collation of the sources once again offers interesting cues for formulating an alternative hypothesis. Albumasar cites a man with two serpents in his hands, whilst *Picatrix* and the *Lapidary* of Alfonso X describe only animals. The *Astrolabium Planum*, Agrippa and Bruno agree in defining violent scenes of men fighting. The logical inference of the composition determined the decision to include a figure in the vast empty space above the animals, accepting the lesson of Albumasar, who apart from everything else, was such an authority for the authors who planned the Hall of the Months.

Textual and contextual sources for the decans of Scorpio

First decan

Albumasar: “Female figure, tall and beautiful, with attributes of food”.

Astrolabium Planum (1488): “The first face, Mars. Represents strife, sadness, deceit, detractions, perditions and malice”.

Heinrich Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia* (1533): “The first face: A woman rises in a dignified fashion, with two men beside her fighting, and she represents well-being and grace, strife, deceit, calumny, larceny, and loss”.

Giordano Bruno, *Imagines facierum* (1582): “The first face: here is an outline of a shapely woman beautifully dressed, over whom two angry young men are striking each other with sticks. She is beautiful, unfaithful, alluring and evil”.

Second Decan

Albumasar: “Naked woman with long hair moving towards a shore; in her hand a pouch with money in it”.

Astrolabium Planum (1488): “Second face, the Sun: Affronts, desertion, provocation of disputes and wickedness among men, and the protraction of fighting”.

Heinrich Cornelius Agrippa, *De Occulta Philosophia* (1533): “Second face: A couple, a man and a woman ascending, completely nude, and a man sitting on the ground who has before him two dogs biting each other. They denote disrespect, fraud, betrayal, and the cause of calamity and fights among men”.

Giordano Bruno, *Imagines facierum* (1582): "Second face: A woman is shown, entirely nude, and two men entirely nude; one of the two stands to one side of the woman, the other is lying on the ground playing with a dog. Like the first image, the second is equally treacherous and base".

Third decan

Albumasar: "A man with two identical snakes, or a man with two sticks".

Astrolabium Planum (1488): "Third face, Venus; War, drunkenness and violence, together with fornication and the frenzy of excess".

Heinrich Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia* (1533): "Third face: A man ascending bent on his knees, being beaten by a woman, conveying the meaning of drunkenness, fornication, anger, violence and legal disputes".

Giordano Bruno, *Imagines facierum* (1582): "Third face: There is a man showing his back to a woman who is beating him, and holds his feet with both hands. It signifies undisguised wrath, shameful and violent".

The sky by Marco Bertozzi

Middle register: the three decans with Zodiac sign Scorpio

Third decan (Scorpio III)

There remain traces of a small animal closely chasing another, larger animal. This decan could perhaps be related to the description by *Picatrix* (II, 11), where a horse chased by a hare is mentioned. Even if one thinks that there has been a misinterpretation, *lepus-lupus*, the traces still visible in Schifanoia seem rather to correspond to those of a boar chasing a deer.

Ercole da Ferrara e il suo doppio

Ricostruzione di un'identità

Michela Santoro

Premessa: la *querelle*

“Erculis de Rubertis alias de Grandis...” da questa duplice identità menzionata in alcuni atti notarili del terzo decennio del XVI secolo è nata la *querelle*, la disputa storiografica che vede schierati da un lato Adolfo Venturi, sostenitore dell'esistenza di due distinte personalità artistiche: Ercole de' Roberti, morto nel 1496, ed Ercole Grandi, morto nel 1531 o al massimo nel 1535 (Venturi 1888; 1889). Dall'altro lato vi è invece Giacomo Bargellesi, che riconduce i due nominativi – sulla scorta anche di Francesco Filippini (Filippini 1917) – a un'unica individualità operante a Ferrara nella seconda metà del Quattrocento (Bargellesi 1934).

Il Venturi è categorico: “Confuso fino a poco tempo fa con Ercole Grandi, solo ora mostra i suoi tratti caratteristici disegnati con sicurezza e distinti da quelli del suo conterraneo. Mentre questi è attirato dalle geniali, dolci idealità del Cinquecento, quegli proclama le semplici rudi e popolari verità del Quattrocento”. Nel suo intento di distinguere le due personalità artistiche, egli non si basa esclusivamente sulla documentazione disponibile, ma sottolinea la loro diversità di pennello, corrispondente al divario stilistico che intercorre tra due generazioni quale la ferrarese del secondo Quattrocento e quella del primo Cinquecento.

Dopo la pubblicazione dei documenti tratti dagli Archivi di Ferrara e Modena ad opera del Cittadella prima (Cittadella 1868) e del Venturi poi, si andava consolidando la tesi dell'esistenza di due Ercoli pittori ferraresi. Il Filippini è stato il primo a levarsi contro questa versione, sostenendo l'esistenza di un solo Ercole da Ferrara e precisamente Ercole Roberti Grandi, morto nel 1496. Le sue argomentazioni, “solidamente fondate” come dice il Bargellesi, sono passate inosservate o non troppo convincenti e la distinzione di due Ercoli ha continuato ad essere seguita universalmente, si pensi allo studio di Carlo Gamba (Gamba 1933).

Appena un anno dopo, il Bargellesi incrina tali convinzioni e scrive: “La coincidenza delle epoche di presenza a Ferrara di Ercole Grandi, quando è salariato della corte estense Ercole Roberti, e i documenti nei quali l'ultimo è detto Roberti ‘alias de Grandis’ sarebbero stati sufficienti a persuadere che con le varie denominazioni Maestro Ercole, o Ercole Grandi, o Ercole Roberti i segretari

estensi dovevano intendere sempre la stessa persona. E' ammissibile che, trattandosi di due persone distinte e presenti nello stesso tempo, i segretari avessero adottato così di frequente una denominazione imprecisa atta a dar luogo, inevitabilmente, ad incertezze e confusioni?"

I quesiti attorno ai quali ruota la controversia sono, pertanto, i seguenti: il de' Roberti ed il Grandi sono o non sono la stessa persona? In caso affermativo, c'è forse un altro, non meglio identificato, Maestro Ercole? Oppure no? Una ricostruzione d'identità, dunque, piena di interrogativi.

Le fonti storiografiche

Di seguito, con riferimento alla documentazione d'archivio e bibliografica, si traccia un prospetto, in ordine cronologico, delle citazioni storiografiche relative al Nostro Ercole.

La prima datazione, relativa ad Ercole de' Roberti, risale al 3 febbraio 1479, quando l'artista, unitamente al fratello Polidoro, stringe società a Ferrara con l'orafo Giovanni di Girolamo di Piacenza che deve fornire loro foglie d'oro e d'argento, necessarie all'attività pittorica, in cambio di metà bottega ed attrezzi. Ercole è detto figlio di Maestro Antonio. A riportare il rogito con quella data è il ferrarese Luigi Napoleone Cittadella che lo identifica: "M. Hercules filius q. Mag. Antonii de Robertis, pictor, civis Ferrarie de contracta S. Crucis" (Cittadella 1868, 583).

Oltre ad Ercole e Polidoro, c'è un terzo fratello de' Roberti, Pompeo, il quale appare menzionato in più di un documento, conservati all'Archivio di Stato di Modena: il Memoriale, 1487-1507, LLL al c. 6, il 6 febbraio 1487 parla di "Hercule Pompeo et Polidoro fratelli di Ruberti depincturi", mentre il nome si trova anche in Zornale de Intra et Ussita, 1488-1493 al c. 61; Memoriale, 1494-1512 al c. 181 e c. 160 (Venturi 1889). In un documento del 31 luglio 1496, cioè successivo alla morte di Ercole de' Roberti, si fa riferimento a debiti nel conto di "olim M° Hercules depintore", vale a dire il fu Ercole pittore, e di suo fratello Pompeo, Memoriale della Camara, u.u.u. al c. 102 (Venturi 1889).

La fortuna critica di Ercole da Ferrara è precoce. E' ancora in vita quando Giovanni Santi, il padre di Raffaello, lo menziona nella sua Cronica Rimata datata tra il 1482 ed il 1490 che poetando scrive: "Hor lassando de Etruria el bel paese / Antonel de Cecilia huom tanto chiaro / Giovanbellin che sue lode en distese / Gentil suo fratre e Cosmo cum lui al paro / Hercule ancora e molti c'hor trapasso / Non lassando Melozo a me si caro / Che in prospettiva ha steso tanto el passo" (Santi 1985, 674).

Altri cenni si ritrovano nella Hanthropologia di Raffaello Maffei da Volterra, detto Maffeus Volaterranus (Volaterranus 1506); nel Viridario, poema del

bolognese Giovanni Filoteo Achillini ove si parla, per la prima volta, di “doppio Ercole” (Achillini 1513); nella *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti ove, nell’elenco dei pittori della città di Bologna è citato: “Ercole, le cui opere veggonsi nella cappella di Garganelli nella chiesa di S. Pietro” (Alberti 1550, 300). E Pietro Lamo, nella seconda metà del Cinquecento, riporta il lusinghiero giudizio espresso da Michelangelo nel 1494, dinanzi agli affreschi bolognesi della cappella Garganelli in S. Pietro, dal Buonarroti definiti: “mezza Roma di bontà” (Lamo 1844, 30).



(fig. 1) Giorgio Vasari, Ercole Ferrarese Pittore (da *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, architetti*)

Ma è Giorgio Vasari (Vasari [1563] 1991, 451-453) che si dilunga nel tracciare un ritratto storico e artistico di Ercole da Ferrara, anche se il giudizio dell’aretino è viziato da una conoscenza sommaria e toscano-centrica dell’arte ferrarese. Bisogna comunque riconoscere con il Venturi che il Vasari, nel descrivere le opere di Ercole, adopera “i migliori colori della sua tavolozza” (Venturi 1889, 341). Ecco, ad esempio, come l’aretino descrive i perduti dipinti della cappella Garganelli: “vi è benissimo espresso il tumulto dei Giudei...tra essi è una diversità di teste meravigliose, nel che si vede che Ercole con grandissimo studio cercò di farle tanto differenti l’una dall’altra che non si somigliassimo in cosa alcuna; sonovi anche alcune figure che scoppiando

di dolore nel pianto, assai dimostrano quanto egli cercasse di imitare il vero” (Vasari [1563] 1991, 452). Egli ricerca nel pittore ferrarese quei tratti di naturalismo e perizia nel disegno indispensabili a conferirgli dignità artistica.

E’ però altresì evidente come, nelle sue *Vite*, egli non abbia messo ben a fuoco gli artisti Estensi: Cosmè Tura è nominato fuggacemente, in appendice alla biografia di Galasso Galassi e solo nella prima edizione; la maniera della scuola di Ferrara viene definita “secca e tagliente” (Vasari [1563] 1991, 448); confonde Francesco del Cossa con Lorenzo Costa quando dichiara quest’ultimo essere stato maestro di Ercole. Se Francesco del Cossa muore nel 1478 e Lorenzo Costa nasce nel 1460, dovette essere il primo, per ovvie ragioni anagrafiche, il maestro di Ercole, essendo quest’ultimo nato attorno al 1451-1456.

Amante dell’aneddoto e dell’episodio di colore, Vasari riconosce ad Ercole “miglior disegno che il Costa” (ma è presumibile che egli intendesse il Cossa) e “grandissima intelligenza”; ma non indugia ad informarci che “piaceva ad Ercole

il vino straordinariamente, perché spesso inebriandosi fu cagione di accortarsi la vita, la quale avendo condotta senza alcun male insino agli anni quaranta, gli cadde un giorno la gocciola, di maniera che in poco tempo gli tolse la vita” (Vasari [1563] 1991, 453). Espressione gergale questa “gli cadde un giorno la gocciola” per significare che morì d’un colpo apoplettico.

Dalla lettura delle *Vite* si conclude che: il Vasari conosce un solo Ercole; lo colloca nella seconda metà del Quattrocento e lo vuole morto a quarant’anni; confonde Lorenzo Costa con Francesco del Cossa quale maestro del Nostro. Il Costa, per quanti sposano la tesi del Venturi, cioè del doppio Ercole, potrebbe allora essere cronologicamente compatibile come maestro dell’eventuale seconda personalità artistica, distinta dalla prima, la cui attività andrebbe, invece, ad interessare il primo trentennio del Cinquecento, giacché muore nel 1531/35.

Nell’*Apparato degli uomini illustri della città di Ferrara* (1620) di Agostino Superbi si fa menzione di un solo Ercole della famiglia Grandi (Superbi 1620). Nei primi decenni del Seicento, dunque, è già avvenuta la confusione (se di confusione si tratta) o l’assimilazione dei cognomi de’ Roberti e Grandi per il pittore già noto come Ercole da Ferrara.

Nel 1641 Giovanni Antonio Bumaldo, pseudonimo del bolognese Ovidio Montalbani, nomina invece due Ercoli, pur senza darne il cognome, ma fornisce così al Venturi il destro per avvalorare la propria tesi sull’esistenza del doppio Ercole. Si riporta di seguito l’intero passo da cui risulta come il Bumaldo faccia anche riferimento agli scrittori cinquecenteschi Achillini e Alberti:

1470. Hercules unus, et alter pictores ambo bononienses Cives in arte admirandi, cum a duriori antiquitate non parum recesserint delicata effigiabant corpora, non agrestia, durave, veluti Iapheto Sata, unde Achillinus in Viridiario: il doppio Ercole e seguon più gentili; videatur Leander Alb. in Descr. ital. pag. 186 et an Hercules dictus communiter de Ferraria fuerit unus ex istis duobus, nec ne, de qua re valde ambiguo” (Bumaldo 1641).

Le parole del Bumaldo furono riproposte da Carlo Cesare Malvasia in *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi* (Malvasia 1678); ma gli storici ferraresi non presero sul serio questa ricostruzione che, mettendo in dubbio l’origine estense dell’artista, rischiava di defraudarli della loro gloria municipale. Infatti qui si parla di due Ercoli entrambi da Bologna (“ambo bononienses”). Ma se il Nostro è notoriamente ferrarese, cioè: se Ercole da Ferrara è Ercole de’ Roberti chi è quell’altro Ercole felsineo? Forse il Grandi? Ma se anche il Grandi è ferrarese, chi altri ancora?

Nel primo Settecento a soffermarsi criticamente sulla figura di Ercole Grandi (ormai va consolidandosi quest’uso onomastico) è Girolamo Baruffaldi che nelle

sue *Vite de' Pittori e Scultori ferraresi* chiama Ercole da Ferrara Ercole Grandi e innesca i primi dubbi biografici sul Nostro (Baruffaldi 1844). Infatti, trascrivendo la lapide tombale di Ercole Grandi situata nella chiesa di S. Domenico a Ferrara, fra la seconda e la terza stesura manoscritta delle *Vite*, manipola e adatta l'iscrizione, perché qualcosa nella datazione comincia a non quadrare.

Nella prima trascrizione, quella del 1702, si legge:

Sepulcrum egregii Herculis Grandis pictoris de Ferraria qui obiit de mense Julio quadragenarius anno MDXXXV cuius anima requiescat in pace. Laurentia Manarda uxor fedelissima et Julius obsequentiss. Cum lacrymis PP.CC. eodem anno.

Nella stesura del 1722 il testo è così emendato:

Sepulcrum egregii viri Herculis Grandis pictoris de Ferraria qui obiit de mense Julio MCCCCXXXI Hercules heu quantum doluerunt morte colores in tibi pro rubro pallor in ore iacet.

Dal raffronto emerge che: è scomparsa l'età (*quadragenarius* = quarantenne); l'anno MDXXXV (1535) è stato rettificato in MCCCCXXXI (1531); la dedica da parte della vedova Lorenza Manarda e del figlio Giulio è stata sostituita da un distico.

Le considerazioni che scaturiscono sono le seguenti: il Baruffaldi omette il *quadragenarius* in quanto Ercole (sia che si trattasse del Grandi, sia – a maggior ragione – del de' Roberti) non poteva avere quarant'anni nel 1531 (tanto meno nel 1535); la rettifica della data può essere spiegata con la difficoltà di lettura dell'iscrizione stessa, dovuta allo stato conservativo della lapide; la vedova indicata come Lorenza Manarda non è compatibile con la vedova di Ercole de' Roberti che è Lucia de' Fanti figlia di Alberto de' Fanti. Nell'atto del 10 maggio 1514, notar Nicola Lavezzoli in Ferrara (Cittadella 1868, 124), si parla della vedova Lucia de' Fanti, "uxor quondam magistri Herculis de Robertis pictoris civis Ferraris". Ercole de' Roberti è detto "quondam" (cioè "fu"), perché deceduto già molto tempo prima, certamente prima del luglio 1496, quando ai giorni 1 e 31 sono registrate forniture e debiti nel conto di "olim M^o Hercole di Ruberti (Venturi 1889). La lapide di Roberto Grandi a S. Domenico – sia essa del 1531 o del 1535 – identifica un altro individuo.

A proposito del Baruffaldi (1675-1755) si consideri che le sue stesure manoscritte sono del 1697, del 1702 e del 1722, ma che l'opera sarà data alle stampe in due edizioni del 1844 e del 1846.

All'incirca nello stesso scorcio di fine Seicento, l'erudito toscano Filippo Baldinucci (1625-1697) si dedica alla redazione di *Notizie de' Professori di disegno*

da Cimabue in qua, lavoro poderoso in sei volumi pubblicato a Firenze a partire dal 1681 e completato postumo nel 1728. Baldinucci parla del ferrarese Ercole Grandi come figlio di Giulio Cesare, lo fa nascere nel 1491 e racconta che, rimasto orfano, andò a bottega da Lorenzo Costa. Ma, soprattutto, riporta il seguente epitaffio funebre:

Sepulcrum egregii Herculis Grandis pictoris de Ferraria qui obiit de mense Julio quadragenarius anno MCCCCXXXI cuius anima requiescat in pace Laurentia Manarda uxor fedelissima et Julius obsequentiss. cum lacrimis PP.CC. eodem anno. Hercules heu quantum doluerunt morte colores en tibi pro rubro pallor in ore iacet (Baldinucci 1812, 16).

La trascrizione è aderentissima alla prima versione del Baruffaldi, compresa la citazione del *quadragenarius* e la parte relativa alla moglie Lorenza e al figlio Giulio. Mentre il distico finale e la data indicata in 1531 sono come nella seconda versione del Baruffaldi del 1722. Baldinucci e Baruffaldi, per vie traverse ma convergenti, magari per consultazione di una testimonianza comune o per visione diretta della tomba stessa, sono tra loro congrui.

Se Ercole Grandi fosse morto nel 1535, come riportato nella prima versione del Baruffaldi, verrebbe allora ad avere senso la scritta apocrifia “E. GRANDI MDXXXIIII” apposta sulla Deposizione già Blumensthil a Roma. Si tratta di una tavola, integrata con il nome dell'autore e con la data del 1534, in epoca imprecisata ma antecedente al 1782, in occasione di un passaggio di proprietà. Colui che ha aggiunto la scritta aveva dunque nozione (magari sulla scorta del primo Baruffaldi e del Baldinucci) che Ercole Grandi era morto nel 1535, cioè un anno dopo la data indicata sul quadro e non, ovviamente, nel 1531.

La paternità della tavola Blumensthil – ritenuta autentica, cioè di mano di Ercole, tanto dal Venturi (che nel 1889 vi riconosce i tratti distintivi del Maestro ferrarese) quanto nel catalogo di Rosemarie Molajoli (Molajoli 1974) e da Monica Molteni (Molteni 1995) – è stata messa in discussione nel 1990 da Andrea Bacchi (Bacchi 1990) il quale attribuisce la Deposizione al parmense Giovanni Francesco de' Maineri (1460-1535). La Molteni suggerisce, in via compromissoria, che essa sia stata cominciata da Ercole e completata dal Maineri. Anche lo statunitense Joseph Paul Manca propende per una copia da Ercole de' Roberti da parte del Maineri (Manca 1992). La tavola si trovava originariamente nella chiesa di S. Domenico, a Ferrara ed il Bargellesi (Bargellesi 1934), rimandando al Guarini (Guarini 1621, 89 e 139), è convinto che si tratti di una replica, in sostituzione dell'originale, e che la scritta sia un'aggiunta dal copista. Nel 1782 era presso gli eredi Favalli, quindi in possesso di Cesare Cittadella che la cita come originale. Passata nella collezione Testa e da qui a Roma, acquistata nel 1814 dal conte Nicola Zeloni, finisce nella raccolta

Blumenstihl. Oggi è catalogata in una collezione privata nella Capitale (Lipani 2010, 263 e 272).

Se Ercole Grandi fosse morto quarantenne nel 1531 o, al massimo, nel 1535, la sua data di nascita oscillerebbe tra il 1491 ed il 1495. Ma ciò è smentito dall'esistenza di un documento del 1489 che vuole Ercole Grandi, al 24 dicembre, salariato degli Estensi e altri del 1495 ove, al 27 marzo e al 3 agosto, è detto debitore di stoffe ricevute (Venturi 1888).

Se Ercole Grandi è morto nel 1531 o, al massimo, nel 1535 ed è persona diversa dal de' Roberti, non può essere morto quadragenarius cioè quarantenne, perché nel 1489 è in elenco come "M° Erchules de Grandi depintore". Questa potrebbe essere la ragione che ha indotto il Baruffaldi a depurare la sua seconda trascrizione della scritta funeraria dal termine *quadragenarius*.

In alternativa: se l'Ercole Grandi della lapide in S. Domenico è veramente morto quarantenne nel 1531/1535 (e quindi nato nel 1491/95, l'Ercole Grandi menzionato nel giornale delle uscite del 1489 è un altro. Forse quell'Ercole de' Roberti che nell'atto Lavezzoli del 1530 è detto "alias Grandi"? Parebbe che si stiano delineando i presupposti per un primo Ercole ferrarese: quell'Ercole de' Roberti figlio di Antonio, sposato con Lucia de' Fanti, padre di Girolamo (Bargellesi 1934), detto – ma solo *post mortem* – "alias de' Grandi" dal cognome materno, apprendista a palazzo Schifanoia, vissuto tra il 1451/56 e il 1496. Il secondo Ercole potrebbe allora essere quell'Ercole Grandi, figlio di Giulio Cesare, sposato con Lorenza Manarda e padre di Giulio, morto nel 1531/35, improbabilmente quarantenne se è vero che il Venturi lo documenta sin dal 1489 a salario dagli Estensi. Tant'è che il Baruffaldi, accortosi dell'incongruenza, fa sparire il *quadragenarius* dalla trascrizione del suo epitaffio. Potrebbe essere morto sessantenne.

Proseguiamo nella successione cronologica della bibliografia inerente il Nostro.

Nel 1753 Pellegrino Antonio Orlandi lo cita come Ercole da Ferrara di casa Grandi, lo dice discepolo del Costa (seguendo quindi il Vasari, da cui attinge i cenni biografici) ma lo fa morire quarantenne (arbitrariamente e forse per un refuso) nel 1480, senza altro supporto documentario (Orlandi 1753).

Nel 1770 Cesare Barotti comincia a considerare l'ipotesi che più di un Ercole da Ferrara dovesse essere vissuto, perché le datazioni relative ad Ercole de' Roberti e ad Ercole Grandi sono discordanti, soprattutto con il dato che lo vuole morto all'età di quarant'anni (Barotti 1770).

Nel 1782 l'abate Cesare Cittadella scrive che Ercole Grandi nasce nel 1491 a Ferrara e là muore nel 1532 circa, a quaranta anni. Accorgendosi di alcune

incongruenze nella cronologia delle fonti, suppone l'esistenza di un altro Ercole da Ferrara. Altrimenti, anziché quarantenne, il pittore sarebbe morto ottuagenario. E potrebbe essere, dunque, quello vasariano (Cittadella C. 1782). Nel tomo II cita un Ercole figlio di Antonio Roberti, della contrada di S. Croce.

Nel 1804 Luigi Ughi, che cita come fonte l'abate Cittadella, continua a chiamarlo Ercole Grandi, lo colloca nella scuola di Bologna, dicendolo allievo del Costa, lo fa morire a Ferrara nel 1532 (Ughi 1804).

Del 1812 è la ristampa milanese in 14 volumi di Filippo Baldinucci precedentemente menzionato, quelle *Notizie de' professori di disegno ove*, nel vol. III a 16, elenca Ercole Grandi come nato nel 1491, figlio di Giulio Cesare, sposato a Lorenza Manarda e padre di Giulio. Ne riporta la lapide tombale in latino già detta.

Stefano Ticozzi nel 1818 lo chiama pedissequamente Ercole Grandi, nato a Ferrara nel 1491, allievo del Costa, morto nel 1531 e altrettanto apprendiamo da Filippo Boni (Ticozzi 1818).

Nell'edizione fiorentina del 1832-1838 delle *Opere di Giorgio Vasari*, a cura di Giovanni Maselli, nella *Vita di Ercole* è riportata in nota l'iscrizione lapidaria:

Sepulcrum egregii Herculis Grandis pictoris de Ferrara qui obiit de mense Julio quadragenarius anno MCCCCXXXI cuius anima requiescat in pace Laurentia Manarda uxor fidelissima et Julius obsequentiss. Cum lacrymis PP.CC. eodem anno. Hercules heu quantum doluerunt morte colores en tibi pro rubro pallor in ore iacet.

E' detta essere tratta dal Baruffaldi, ma in realtà si tratta di un adattamento delle sue due differenti versioni e di fatto corrisponde a quella del Baldinucci (Maselli 1832-38, 355-357).

Del 1844 è la pubblicazione delle citate *Vite* di Girolamo Baruffaldi manoscritte tra il 1697 e il 1722.

Nel 1868 Luigi Napoleone Cittadella facendo proprie le perplessità del Barotti, parla di due Ercoli ferraresi: Ercole Roberti figlio di Antonio detto anche Grandi (che risulta morto in un rogito del notaio Caprili del 1513), padre di Girolamo e fratello di Polidoro; ed Ercole Grandi figlio di Giulio Cesare e padre di Giulio. Qui trascrive anche uno stralcio del rogito Lavezzoli del 21 gennaio 1530:

Cum aliis Ser Polidorus de Rubertis, alias de Grandis, civis et mercator lignorum ab igne, de contracta S. Romani... vendidit Augustino Mazzocchi de Perusia...

Id circo prudens vir M. Hieronymus filius quondam Magistri Erculis de Rubertis alias de Grandis, pictor et civis Ferrariae de contracta Sancti Romani, et nepos ethaeres dicti Polidori (Cittadella 1868, 588-589).

Nel 1889 a dare una svolta, è Adolfo Venturi il quale riesce a scindere, in successione temporale, le due figure: Ercole de' Roberti ed Ercole Grandi, avvalendosi del supporto biografico e d'archivio. Egli osserva che in un solo documento, un atto notarile del 1530, il de' Roberti (che personalmente si firma soltanto Ercole de' Robertis), è detto "alias de Grandis". L'autorevolezza dell'Accademico ha fatto sì che questa posizione fosse data per indiscutibile da buona parte della critica del primo Novecento. E l'esistenza del doppio Ercole è accettata sia in occasione della grande mostra sulla pittura ferrarese tenuta nella città Estense nel 1933, sia da storici d'arte di rilievo quali, tra gli altri, Mario Salmi.

La controversia

Nel 1917 il primo a mettere in dubbio la tesi del Venturi è Francesco Filippini il quale insiste sul documento notarile del 1530, il rogito notar Lavezzoli del 21 gennaio, ove il figlio Girolamo è detto "Hieronimus filius quondam Erchulis de Robertis, alias de Grandis pictor". Come si è detto, il documento era noto al Venturi ma da questi minimizzato.

Giacomo Bargellesi nel 1934 pubblica sulla "Rivista di Ferrara" l'articolo monografico su Ercole e produce tutta la documentazione d'archivio che ha potuto raccogliere sul tema, concludendo con una posizione antitetica a quella di Adolfo Venturi. Per il Bargellesi Ercole de' Roberti ed Ercole Grandi sono la stessa persona (Bargellesi 1934), facendo propria l'ipotesi di Francesco Filippini di un Ercole da Bologna operante in Ferrara dal 29 agosto al 10 ottobre 1506. A supporto di questa tesi, Bargellesi ha pubblicato una serie di registrazioni esistenti nei documenti di casa d'Este del periodo in questione, in cui è esplicitamente nominato un "M° Ercole da Bologna depintore". Lo studioso si sofferma, in particolare, sulle annotazioni dei pagamenti per i lavori per la duchessa Lucrezia Borgia che vanno dall'11 luglio a fine agosto 1506, cioè in un periodo immediatamente precedente quello degli altri lavori cui fanno riferimento i documenti citati anche dal Venturi (29 agosto-10 ottobre 1506). Bargellesi ha osservato che il genere di lavori è il medesimo e si tratta di semplici operazioni di doratura o decorazione. I compensi registrati sono relativamente modesti, adatti per artigiani di classe inferiore, di 3 lire marchesine al mese; quando ad artisti come Ercole de' Roberti ne erano state assegnate 20. Infine, tanto nei documenti citati dal Venturi, quanto in quelli riportati dal Bargellesi, si trova a lavorare insieme a questo M° Ercole un tal M° Lodovico. In conclusione, per il Bargellesi i documenti relativi al periodo 1506/1507 non sono riferibili ad Ercole Grandi.

Roberto Longhi, già dal 1934, condivide la posizione del Bargellesi ed è categorico nell'affermare: "Grandi, in quanto distinto da Ercole de' Roberti non è mai esistito" (Longhi 1934, 57). E in una nota egli aggiunge:

La storia di questo mito è ricapitolata fino al 1897 nelle pagine di Gruyer de L'Art Ferraris à l'époque des princes d'Este (Gruyer 1897); la più recente nella Storia del Venturi (Venturi 1914) dove è il noto tentativo di accreditare al Roberti stesso parte dello sconnesso gruppo, lasciando al presunto Grandi soltanto alcuni pezzi minori. Vedi inoltre il capitale articolo del Filippini, Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna (Filippini 1917) e i già citati recentissimi articoli del Gamba (Gamba 1922) e dello stesso Filippini (Filippini 1933) [Longhi 1934, 106, n. 110].

Negli anni successivi, la critica si è orientata verso quest'ultima posizione, da Sergio Ortolani (Ortolani 1941) ad Eberhard Ruhmer (Ruhmer 1963) e Lionello Puppi che, sulla scorta del Bargellesi e del suo compendio documentario, identificano Ercole de' Roberti ed Ercole Grandi in un'unica personalità artistica ferrarese, figlio di Antonio de' Roberti, alias Grandi dal cognome materno (Puppi 1966).

Dell'altro Ercole Grandi, figlio di Giulio Cesare, si rimuove l'esistenza.

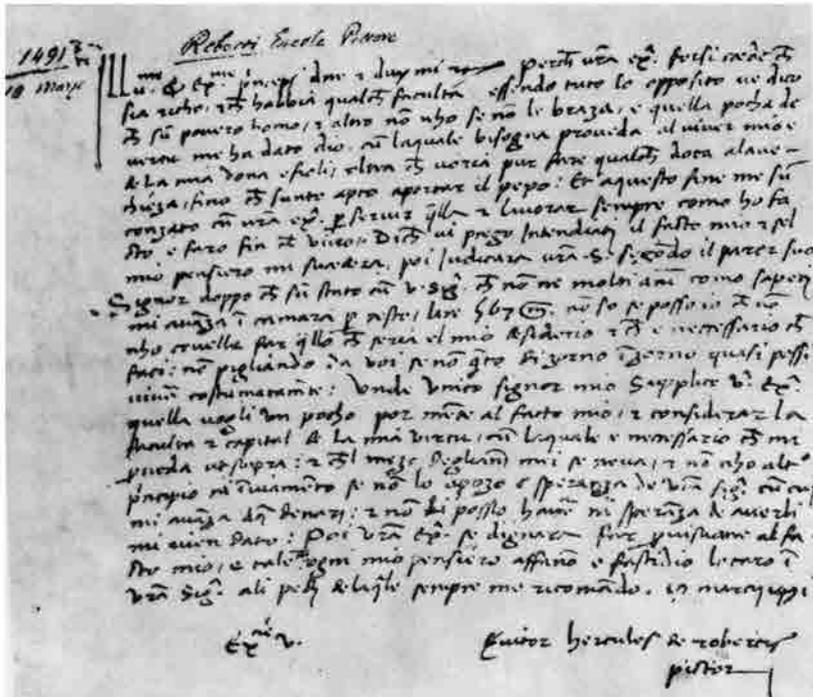
L'interesse per la Scuola ferrarese in generale e per Ercole de' Roberti in particolare, è andato crescendo nell'ultimo scorcio del secolo scorso, anche in campo internazionale, e nuove monografie vanno ad accrescere l'apparato bibliografico del Nostro. Ai già citati lavori di Joseph Manca (Manca 1986, 1992) e Monica Molteni (Molteni 1995), si aggiungono alla lista la tedesca Katja Conradi (Conradi 1997) e la britannica Denise Allen (Allen 1999).

Quando nasce Ercole da Ferrara?

Ercole de' Roberti muore, per tradizione (dal Vasari in poi) quarantenne nel 1496. A sostegno esistono dei documenti datati 1 e 31 luglio 1496, registranti forniture e debiti intestati ad "Olim M^o Hercule de Ruberti depinctore". Poiché nel 1495 è attestato vivente, si deduce che egli sia venuto a mancare nella prima metà del 1496.

Ill.me & Ex.me Princeps dom. et dux mi etc. Perché V.ra Ex.a forse crede che sia richo, et che habbia qualche facultà: essendo tutto lo opposto ve dico che sum povero homo, et altro non ho si non le braza, e quella pocha de virtù me ha dato Dio, cum la quale bisogna proveda al viver mio e de la mia dona e fioli, oltra che voria pur fare qualche dota ala vechieza sino che fussi apto a portar il peso: et a questo fine me sum consato cum V.ra Ex.a per servir quella et lavorar sempre come ho facto e farò fin che vivrò. Di che vi prego intendiati il facto mio et pel

mio pensiero mi succederà poi iudicare V. S. secondo il parer suo. Signor doppo che sum stato cum V. Sig. che non sono molti anni como sapeti mi avanza in camara per il resto, lire 567 m[archesine] non so se posso io che non ho couelle far quello che seria el mio desiderio et che è necessario che faci: non pigliando da voi se non quanto di zorno in zorno quasi possi vivere costumatamente: unde unico Signor mio supplico V. Ex.a quella vogli un pocho por mente al fatto mio, et considerer la facultà et capital de la mia virtù. Cum la quale è necessario che mi provveda ut supra: et chel mezzo degli anni miei se ne va, et non nho altro denari: et non posso avere ni speranza de averli mi vien dato: Poi V.ra Ex.a se dignarà far provigione al facto mio, e tale che ogni pensiero affanno e fastidio lo caro in V.ra Signoria ali pedi de la quale me ricomando. 19 marcij 1491 Servitor Hercules de Robertis pictor. Ill.mo et Ex.mo duci ferr. D.no Suo sing. M^o Hercule (Venturi 1889, 350).



(fig. 2) Lettera autografa di Ercole de' Robertis del 19 marzo 1491.

In quanto morto di apoplessia quarantenne nel 1496, per sottrazione, sarebbe nato nel 1456. Questo dato coincide con una lettera autografa del 19 marzo 1491 (Venturi 1889; Molajoli 1974). E' una richiesta di pagamento di arretrati indirizzata dal pittore – che si firma *Senior Hercules de Robertis, pictor* – al duca Ercole I d'Este, nella quale scrive: “el mezzo degli anni miei se ne va” (perifrasi per indicare, alla maniera dantesca, un'età di circa trentacinque anni).

Se nel 1491 aveva trentacinque anni e nel 1496 quaranta, come racconta il Vasari, si risale facilmente alla nascita, avvenuta attorno al 1456.

Roberto Longhi anticipa la data di nascita al 1450 per giustificare la sua matura presenza, se non altro ventenne, come collaboratore del Cossa nel 1470 a Palazzo Schifanoia per il ciclo dei Mesi (la mano di Ercole viene riconosciuto dalla critica almeno in Settembre).

La datazione del salone di Schifanoia è tutta da dimostrare, oscillante nell'arco di dieci anni e più, stando alle discordanti opinioni dei diversi storici dell'arte che non sempre concordano sul completamento entro il 1471 in concomitanza con la morte del committente Borso d'Este.

Gli affreschi dell'intero ciclo (variamente attribuiti al Tura, al Cossa, a Baldassarre d'Este, al de' Roberti e ad altri aiuti) sono stati eseguiti tra il 1476 ed il 1484 secondo Camillo Laderchi (Laderchi 1840); prima del 1471 secondo il conte Francesco Avventi (Avventi 1838); tra il 1471 ed il 1493 secondo Luigi Napoleone Cittadella (Cittadella 1844); tra il 1471 ed il 1483 secondo Jacob Burckhardt (Burckhardt [1855] 1952); tra il 1467 ed il 1471 secondo Fritz Harck (Harck [1884] 1886); tra il 1471 ed il 1483 secondo Karl Woermann (Woermann 1906), che si uniforma al Burckhardt; tra il 1471 ed il 1493 secondo Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle (Crowe, Cavalcaselle 1871) i quali citano in nota il dato come desunto da Cittadella.

Con i parametri anagrafici del tempo (sensibilmente differenti dai nostri), non era inconsueta la presenza di un quindicenne a bottega da un Maestro pittore, quale avrebbe potuto essere Ercole de' Roberti a fianco di Francesco del Cossa.

Nel 1753 il bolognese Orlandi, che lo chiama Ercole da Ferrara di casa Grandi, attinge al Vasari e lo dice allievo del Costa (ma deve intendersi Cossa) e lo fa morire quarantenne nel 1480. Se non è un refuso di stampa, si tratta di una data manifestamente errata che contrasta con la cronologia del de' Roberti. Il pittore, infatti, nel 1483 è registrato nei libri battesimali della Cattedrale di Bologna quale padrino di un figlio di Bartolomeo Garganelli, per il quale aveva lavorato nel cappella di famiglia. Del 1491 è la citata supplica ad Ercole d'Este ed è documentato vivo ancora nella prima metà del 1496.

Considerazioni

Di seguito si prendono in considerazione, separatamente, i punti di forza e quelli meno convincenti nelle argomentazioni su cui si fondano le due contrapposte tesi del Venturi (quella del doppio Ercole) e del Bargellesi (unificazione Roberti-Grandi).

Posizione di Adolfo Venturi

Sino a quando Ercole de' Roberti è in vita, egli è chiamato o M° Ercole o M° Ercole de' Roberti e come tale egli si firma nella lettera autografa indirizzata al duca d'Este del 1491. Non compaiono, quindi, mai affiancati i cognomi de' Roberti e Grandi (o de Grandis) per indicare la stessa persona.

Sappiamo che Ercole de' Roberti è morto prima del luglio 1496. Dopo tale data continua la registrazione di documenti in cui viene citato Ercole Grandi o M° Ercole.

Nel 1499 viene presentato al Giudice de' Savi Tito Strozzi il disegno per un monumento ad Ercole I (da collocare in piazza Ariostea) per mano di "Magistri Herculis de Grandis Pictoris" (Zaccarini 1917). Il Bargellesi minimizza questo documento, giustificandolo come postumo e risalente a quando Ercole era ancora in vita. Ma allora perché chiamarlo "de Grandis" quando mai il de' Roberti da vivo compare nei documenti citato in questo modo?

Esistono, al contrario, documenti antecedenti la morte del de' Roberti che attestano la presenza in Ferrara di Ercole Grandi. Cioè: Ercole veniva chiamato o solo de' Roberti o solo Grandi, mai de' Roberti-Grandi, particolare che fa propendere per due distinte individualità.

Inoltre, dopo il 1496, anno della morte del de' Roberti, il nome Ercole continua ad essere registrato, senza essere seguito dal cognome (cioè solo M° Ercole) in documenti del 1506 e del 1507 per lavori eseguiti negli appartamenti Estensi. Il Venturi suppone che si tratti di Ercole Grandi. Il Bargellesi, sulla scia del Filippini, propende per Ercole Banci da Bologna.

I documenti in cui il cognome de' Roberti viene affiancato a Grandi sono del 1525, del 1527 e del 1530 e sono quelli relativi a Girolamo "filio quondam Herculis de Grandis Pictor" ovvero "filius Erculis de Rubertis alias de Grandis". Sono atti antecedenti la data di morte sulla lapide sepolcrale di Ercole Grandi di cui ci parla il Baruffaldi (1531 o, al massimo 1535). C'è da osservare che questi sono documenti relativi al figlio Girolamo, anch'egli pittore, e solo indirettamente rapportabili al padre Ercole, già deceduto da quasi trent'anni. "Alias de Grandis" potrebbe essere servito ad identificare Girolamo (forse dal cognome del ramo materno, suppone il Bargellesi) e solo per trasposizione il padre Ercole, del quale si andavano sfumando i contorni, essendo morto tre decenni prima.

Anche perché, contemporaneamente, dovrebbe essere in vita quell'Ercole Grandi morto, stando al Baruffaldi, tra il 1531 ed il 1535.

Posizione di Giacomo Bargellesi

Si libera dell'imbarazzante presenza di Ercole Grandi, che si voleva vivo sino al 1531/35 (si veda l'iscrizione tombale in S. Domenico trascritta dal Baruffaldi) tacciando di inattendibilità il Baruffaldi stesso che, tra la prima e la seconda trascrizione, fornisce due date diverse. Bargellesi, affermando che la lastra era già andata distrutta nella prima metà del Seicento, ritiene che il Baruffaldi non avrebbe potuto accertarne l'autenticità. Eppure Baruffaldi dice di avere trascritto di sua mano il testo. La diversità fra le due versioni fornite può essere giustificata dalle perplessità sorte nel Baruffaldi il quale, servitosi inizialmente di una copia, ha voluto verificare di persona.

Da qui a voler eliminare del tutto un elemento documentario solo perché non suffragato da riscontro è soluzione decisamente drastica. Che interesse poteva avere il Baruffaldi a proporre una versione che, semmai, gli procurava dubbi e incongruenze con la tradizione vasariana dell'Ercole quarantenne? La diversa trascrizione potrebbe presupporre, semmai, una rimediazione della stessa, sia pur emendata.

Al contrario, l'accettazione come veritiera di questa tomba in S. Domenico costituisce ostacolo alla tesi del Bargellesi di un unico Ercole de' Roberti-Grandi. Infatti nell'iscrizione si parla di una vedova Lorenza Manarda e di un solo figlio Giulio, asse ereditario che contrasta apertamente con quello di Ercole de' Roberti, fratello di Polidoro, la cui moglie era Lucia de' Fanti e il cui figlio era Girolamo. Per spianare il percorso alla propria tesi, il Bargellesi ne decreta l'inesistenza *tout-court*.

Nell'articolo sulla "Rivista di Ferrara", l'autore tratta l'atto del notaio Lavezzoli del 21 gennaio 1530 ove è menzionato Girolamo figlio di Ercole de' Roberti "alias Grandi", scrive che Girolamo agisce anche per conto del fratello Giulio (Bargellesi 1934). Cita come fonte Cittadella (Cittadella 1868), dove in realtà di questo fratello Giulio non si fa cenno. Giulio Grandi figlio di Ercole è quello della lapide in S. Domenico del Baruffaldi e del Baldinucci.

Nella supplica al duca d'Este del 1491, Ercole de' Roberti parla di "foli", cioè di prole al plurale. Bargellesi parla del figlio Girolamo che agisce per conto del fratello Giulio, senza però approfondire. Non è chiaro se abbia verificato l'atto del notaio Lavezzoli del 14 maggio 1514 (visto che la fonte citata non corrisponde) o se gli attribuisca come fratello il Giulio dell'epitaffio in S. Domenico.

Conclusioni

A ben vedere su entrambe le opposte tesi si allunga qualche ombra. Una mediazione tra le due è però possibile. Non è peregrina l'ipotesi di un Ercole de' Roberti detto, *post mortem*, anche Grandi dal cognome materno, pittore allievo

del Cossa operante nella seconda metà del Quattrocento, nato tra il 1451/56 e morto quarantenne nel 1496, figlio di Antonio Roberti, fratello di Polidoro, marito di Lucia de' Fanti e padre sicuramente di Girolamo. Potrebbe essere l'Ercole de' Roberti Grandi su cui puntano il Filippini, il Bargellesi, il Longhi. Ad esso si affianca un omonimo, forse imparentato per parte di madre, Ercole Grandi, anch'egli pittore, stavolta credibilmente allievo di Costa come racconta il Vasari, figlio di Giulio Cesare, marito di Lorenza Manarda, padre di Giulio, morto nel 1531/35 ma non necessariamente quarantenne, al contrario nato nella seconda metà del Quattrocento. Se fosse lui quel Maestro Ercole che lavora negli appartamenti Estensi nel 1506 e 1507 di cui parla il Venturi, potrebbe essere stato giovine garzone, all'incirca quindicenne, nato dunque attorno al 1491, poco prima della morte del de' Roberti.

Unitamente alla documentazione d'archivio e bibliografica, assumono consistenza le valutazioni di ordine critico-estetico. Le caratteristiche stilistiche rendono le opere di Cosmè Tura e del Cossa, cioè le stesse che ritroviamo in Ercole de' Roberti e nel secondo Quattrocento, ben connotate e calate nelle atmosfere dell'esoterica Ferrara degli Estensi, fortemente riconoscibili e di gran lunga diverse dalle opere dei primi trent'anni del Cinquecento. Queste ultime, derivate dal Costa e dal Francia, trapassano dal segno tagliente e spigoloso della generazione precedente alle morbidezze e alle pastosità dei nuovi emiliani della Rinascenza.

L'artista

Ma qual è il profilo artistico del de' Roberti? E quello del Grandi, ammesso che sia distinto dall'altro? Se tante incertezze persistono sui dati biografici ed anagrafici, è intuibile che altrettante ce ne siano nel campo delle attribuzioni.



(fig. 3) La fucina di Vulcano, Salone dei Mesi, palazzo Schifanoia, Ferrara, attribuita all'esordiente Ercole de' Roberti.

Di Ercole de' Roberti non sono molte le opere concordemente accertate, senza inoltrarci nelle controversie attributive da *expertises*. Si è già accennato alla sua collaborazione come allievo del Cossa al Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia. Era davvero giovane, forse non ancora ventenne, ma già dal piglio sicuro. Non senza qualche riserva e perplessità, si è voluto riconoscere la sua mano nel riquadro di Settembre (*La fucina di Vulcano e Il trionfo della Lussuria*), come esordiente aiutante del Tura o del Cossa (fig. 3). Una rappresentazione questa degli amori di Marte e Venere e del mese della Vergine, che è stata definita dal Longhi “la più aspra e diabolica che si conosca in tutto il secolo” e al contempo “ironica

e più altamente giocata”. Come si è detto, il Longhi, in vista della maturità di invenzione e di segno, è portato ad anticipare la data di nascita di Ercole de’ Roberti al 1450 per averlo a Schifanoia almeno ventenne.

Voluto dal Duca di Ferrara, Borso d’Este, il Salone dei Mesi, assunto a manifesto ed emblema dell’umanesimo paganeggiante delle esoteriche corti italiane del Quattrocento, dopo secoli di forzato oblio, in stato di abbandono, riutilizzato come fabbrica di tabacco, dopo che i preziosi affreschi finirono sotto uno strato di intonaco a calce, di questo gioiello della Rinascenza ferrarese non v’è traccia nelle descrizioni del Seicento e del Settecento. Nel XIX secolo l’intonaco comincia a scrostarsi e lascia intravedere lo strato sottostante. Solo nel 1840, sotto la guida del pittore e restauratore bolognese Alessandro Compagnoni, le pareti vengono liberate e gli affreschi, o meglio quanto ne resta, tornano alla luce. Infatti sono integri e leggibili solo i lati settentrionale e orientale del salone. Negli altri due, le pitture sono quasi totalmente scomparse, fatte salve alcune porzioni frammentarie ed anche queste lacunose.

Un caposaldo ormai ineludibile, per una lettura più “introspettiva” di questo *unicum* dell’arte italiana è il saggio letto da Abi Warburg a Roma nel 1912 in occasione del X Congresso internazionale di Storia dell’Arte. Con il suo stile innovativo, basato su un percorso della memoria per associazione di immagini che si prestino a cogliere, come in un atlante della memoria, gli intrecci con il simbolismo alchemico e le nostalgie per un sincretismo religioso da mondo tardo-antico (Warburg 1912).

Tradizionalmente al de’ Roberti sono ascrivibili: *Il ciclo dei miracoli* di S. Vincenzo Ferrer, provenienti dalla cappella Griffoni in San Petronio a Bologna, ora ai Musei Vaticani di Roma (fig. 4); le due tavole con *Storie di Cristo*, dalla predella della pala dell’altare maggiore nella chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna,



(fig. 4) Ercole de’ Roberti, *Storie della vita di S. Vincenzo Ferrer* (part.), Pinacoteca, Musei Vaticani, Roma; (fig. 5) Ercole de’ Roberti, *Pietà*, Walker Art Gallery, Liverpool; (fig. 6) Ercole de’ Roberti, *Madonna in trono con Bambino e Santi*, Friedrich Kaiser Museum, Berlino, distrutta nel 1945; (fig. 7) Ercole de’ Roberti, *Madonna in trono con Bambino e Santi*, Accademia di Brera, Milano.

oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, poste ai lati di una *Pietà*, alla Walker Art Gallery di Liverpool (fig. 5); la pala dalla chiesa di S. Lazzaro a Ferrara (*Madonna in trono con Bambino, i Santi Agostino, Apollonia, Caterina d'Alessandria, Girolamo*), già al Kaiser Friedrich Museum, andata distrutta in guerra nel 1945 (fig. 6); la pala dalla chiesa di S. Maria in Porto, a Ravenna, detta pala Portuense (*Madonna in trono con Bambino, i Santi Agostino, Anna, Elisabetta, il beato Pietro degli Onesti*), alla Pinacoteca di Brera, Milano (fig. 7).

Gli affreschi della cappella Garganelli, nella chiesa bolognese di S. Pietro, demolita per la ricostruzione nel XVII secolo, sono andati perduti e ne resta solo qualche frammento (fig. 8).

A siglare quella splendida *Pietà* di Liverpool, definita dall'Argan "uno dei documenti più alti della pittura del Quattrocento" in cui risuonano echi fiamminghi dal Van der Weiden coniugati con vibrazioni del Giambellino, il commento del Longhi, lapidario come un verso ermetico: "Che incantesimo, e che tragedia senza lacrime".

Alle dispute identificative non si sottrae nemmeno il maturo *Concerto* della National Gallery londinese (fig. 9): il Venturi ne attribuisce la paternità ad Ercole, contesagli da chi (come Federico Zeri) propende per Lorenzo Costa.

Infine, quella che sembrava essere l'unica opera nota di Ercole Grandi (il Guarini la dice "di Hercole del Grande", Guarini 1621, 383), la *Deposizione* di S. Domenico – detta "Blumenshil" dalla trascorsa collocazione nella collezione del conte romano (fig. 10) – per via dell'intestazione apocrifia e la data 1534 precedentemente descritta, è stata riportata dalla critica recente, che disconosce l'esistenza di un Grandi diverso dal de' Roberti, nell'alveo di Giovan Francesco Maineri e potrebbe trattarsi di una copia dal de' Roberti: impostazione e costruzione sintattica



(fig. 8) Ercole de' Roberti, *Maddalena piangente*, frammento dalla Cappella Garganelli, S. Pietro, Bologna; (fig. 9) Ercole de' Roberti (?), *Concerto*, National Gallery, Londra; (fig. 10) Ercole Grandi (?), *Deposizione*, collezione privata, Roma.

ricordano le pale robertiane di Berlino e Brera. Ma il segno si è ammorbidito, la linea si è fatta meno “secca” (per dirla col Vasari), si percepisce il cambio di secolo e la diversa inclinazione cui tende la nuova generazione ferrarese. La mano non è del de’ Roberti (anche se il Venturi e l’Ortolani catalogano l’opera come sua) eppure, se Ercole Grandi non fosse stato cancellato con un colpo di spugna dal Bargellesi e dal Longhi, e se Ercole Grandi non fosse il de’ Roberti, questa tavola avrebbe potuto essere sua.

Abstract

The Court of Ferrara, during the XV century, under the lordship of the House of Este, was one of the great laboratories of the north Italy Renaissance. The art historian Roberto Longhi (1934) called the Ferrarese School: “Officina” (Workshop), just for underlining its particular and esoteric character of Initiation to Art and Mythology (*officina* is the term used in Italian for a masonic lodge).

Among the names of the painters of that period, working at the frescoes in the Hall of the Months at Palazzo Schifanoia (a place studied also by Aby Warburg in an important essay at the beginning of the last century) we find Ercole de’ Roberti.

As we have short and fragmentary news about his life and personality, the purpose of the present study is to reconstruct his identity. Since in the past times the documentary sources mentioned two Ferrarese artists both named Ercole, we’re going to inspect all the bibliography regarding Ercole da Ferrara, from *Le vite de’ più eccellenti pittori* by Giorgio Vasari (1550) to the XX century. Particularly interesting are the different positions assumed, on one side, by Adolfo Venturi (1888-89) who is inclined towards two distinct personalities, Ercole de’ Roberti and Ercole Grandi; on the other side by Giacomo Bargellesi (1934) who denies the existence of a second Ercole, convinced that Ercole de’ Roberti and Ercole Grandi are the same person.

Riferimenti Bibliografici

Achillini 1513

G. F. Achillini, *Viridario*, Bologna 1513.

Alberti 1550

L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Venezia 1550.

Allen 1999

D. Allen, *Ercole de’ Roberti: the Renaissance in Ferrara*, London 1999.

Avventi 1838

F. Avventi, *Il servitore di piazza. Guida per Ferrara*, Ferrara 1838.

Bacchi 1990

A. Bacchi, *Dipinti ferraresi della Collezione Vittorio Cini*, Venezia 1990.

Baldinucci 1812

F. Baldinucci, *Notizie de' Professori di disegno da Cimabue in qua* [Firenze, 1681-1728], III, Milano 1812.

Bargellesi 1934

G. Bargellesi, *Ercole da Ferrara*, "Rivista di Ferrara", 9 (settembre 1934).

Barotti 1770

C. Barotti, *Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici e sobborghi di Ferrara*, Ferrara 1770, 9.

Baruffaldi 1844

G. Baruffaldi, *Vite de' Pittori e Scultori ferraresi* [1697/1702/1722], Ferrara 1844, 139.

Bumaldo 1641

G. A. Bumaldo, *Minervalia Bononiensia civium andemata seu Bibliotheca Boniensis*, Bologna 1641.

Burckhardt 1952

J. Burckhardt, *Il Cicerone: guida al godimento delle opere d'arte in Italia* [Basel 1855], Firenze 1952.

Cittadella 1782

C. Cittadella, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, I, Ferrara 1782, 105-110.

Cittadella 1844

L. N. Cittadella, *Indice manuale delle cose più rimarcabili in pittura, scultura, architettura della città e borghi di Ferrara*, Ferrara 1844, 338.

Cittadella 1868

L. N. Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative alla città di Ferrara, ricavate da documenti e illustrate*, vol. I, Ferrara 1868.

Conradi 1997

K. Conradi, *Malerei am Hofe der Este: Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Hildesheim 1997.

Crowe 1871

J. A. Crowe, Cavalcaselle G.B., *A History of Painting in North Italy*, vol. I, London 1871, 534.

Filippini 1917

F. Filippini, *Ercole da Ferrara ed Ercole da Bologna*, "Bollettino d'Arte" (1917), 49-63.

Filippini 1922

F. Filippini, *Ercole da Ferrara*, Collezione d'Arte Alinari, 34, Firenze 1922.

Gamba 1933

C. Gamba, *Ercole da Ferrara*, supplemento alla "Rivista di Ferrara" (marzo 1933).

Gruyer 1897

G. Gruyer, *L'Art Ferraris à l'époque des princes d'Este*, II, Paris 1897, 222-32.

Guarini 1621

M. A. Guarini, *Compendio storico dell'origini, accrescimento e prerogative delle chiese e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, Ferrara 1621.

Harck 1886

F. Harck, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, "Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen", V (1884), trad. it. A. Venturi, *Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara*, Ferrara 1886.

Laderchi 1840

C. Laderchi, *Sopra i dipinti del palazzo di Schifanoia in Ferrara*, Bologna 1840.

Lamo 1844

P. Lamo, *Graticola di Bologna* [1560], Bologna 1844.

Lipani 2010

D. G. Lipani, *Teatro immaginario figurativo. Ercole de' Roberti e lo spettacolo sacro a Ferrara*, "Annali online - Lettere", 2 (Ferrara 2010).

Longhi 1934

R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma 1934.

Malvasia 1971

C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, Bologna [1678] 1971.

Manca 1986

J. Manca, *The Life and Art of Ercole de' Roberti*, New York 1986.

Manca 1992

J. Manca, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge 1992.

Maselli 1832-1838

G. maselli (a cura di), *Le Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino. Parte prima contenente porzione delle vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti*, Firenze 1832-1838, 355-357, nota 357.

Molajoli 1974

R. Molajoli, *Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo*, Milano 1974, 98.

Molteni 1995

M. Molteni, *Ercole de' Roberti*, Milano 1995.

Orlandi 1753

P. A. Orlandi, *Abbecedario pittorico*, Venezia 1753, 158.

Ortolani 1941

S. Ortolani, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Milano 1941.

Puppi 1966

L. Puppi, *Ercole de' Roberti*, Milano 1966.

Ruhmer 1963

E. Ruhmer, *Ercole de Roberti*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, 1963, 616.

Salmi 1960

M. Salmi, *Ercole de' Roberti*, Firenze 1960.

Santi 1985

G. Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, duca di Urbino, poema in terza rima* [1482-1490c.], riedizione a cura di L. Michellini Tocci, Roma 1985.

Superbi 1620

A. Superbi, *Apparato degli uomini illustri della città di Ferrara*, Ferrara 1620, 121-122.

Ticozzi 1818

S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti al 1800*, Milano 1818, 279.

Ughi 1804

L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, vol. II, Ferrara 1804, 20.

Vasari 1991

G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, architetti* [Firenze 1550, II 1568], Roma 1991, 451-453.

Venturi 1889

A. Venturi, *Ercole de' Roberti*, "Archivio Storico dell'Arte", II (1889), 339-360.

Venturi 1888

A. Venturi, *Ercole Grandi*, "Archivio Storico dell'Arte", I (1888), 193-201.

Venturi 1914

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, 3, Milano 1914, 697-712, 820-34.

Volaterranus 1506

M. R. Volaterranus, *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII, p. II Hanthropologia*, Roma 1506.

Warburg 1922

A. Warburg, *Italianische Kunst und Internationale Astrologie in Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, X Congresso internazionale di Storia dell'Arte, Roma 1912, trad. it. A. Venturi, *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma*, Roma 1922.

Woermann 1906

K. Woermann, *Die Italienische Bildnismalerei der Renaissance*, Eslingen 1906.

Zaccarini 1917

D. Zaccarini, *Il disegno di Ercole Grandi per il monumento di Ercole I d'Este*, "L'Arte", XX (1917), 159-167.

Perseus and Medusa: between Warburg and Benjamin*

Alice Barale

“Je marchais sur le bord de la mer, je suivais une plage sans fin [...]. L'air, délicieusement rude et pur, pesant sur mon visage et sur mes membres, m'opposait un héros impalpable qu'il fallait vaincre pour avancer. Et cette résistance toujours repoussée faisait de moi-même, à chaque pas, un héros imaginaire, victorieux du vent, et riche de forces toujours renaissantes, toujours égales à la puissance de l'invisible adversaire... C'est là précisément la jeunesse [...]”.
“ [...] Quel amour-propre! Tu oublies que nous sommes ombres...”

(Paul Valéry, *Eupalinos*)

I.

We know that the ancient Greek hero Perseus plays a fundamental role in Warburg's essay on Schifanoia Palace. It is now during the Kreuzlingen confinement, that Warburg receives the proofs of his Schifanoia article (in 1922), and that Perseus seems to become more and more important in Warburg's meditation. With his fight against the monster Medusa, Perseus is – as Warburg writes in a letter from Kreuzlingen, in 1924 – “the symbol of the world-directed energy (*weltzugewandte Energie*; WIA, GC, 2-3 February 1924)”. And only a few hours before his death, the last notes Warburg writes are “Perseus or energetic aesthetics as logical orientation in Giordano Bruno” (Warburg 1926-1929, 555).



(left to right) Francesco del Cossa and workshop, *The first decan of Aries*, Ferrara, Salone dei Mesi in Palazzo Schifanoia; Picture; The constellation of Perseus.

* The text is taken from the speech for the *Warburg, Benjamin and Kulturwissenschaft* conference (London, The Warburg Institute 14-15 June 2012).



(left) Nicoletto da Modena, *Fortuna*, ca.1506, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; (right) *Fortuna with wheel*.

In the myth of Perseus Warburg sees, coming together, the two main topics of his research: the pathosformula, with the fight against the monster, and the astrological topic, with Perseus' rising to the sky, and becoming a constellation. But what does Perseus exactly represent, or: what does "energetic aesthetics" mean?

In the Sasseti essay (Warburg 1907), the "energy" of the Renaissance man was meant as his capacity of overcoming

the Middle Ages' resignation, trying to turn destiny to his favour. A symbol of that was the Fortuna with sail, that replaces the ancient Fortuna with wheel: the new dynamism of the Renaissance tradesman against the fatalism of Middle Ages. Now – as we saw with the editorial staff of Engramma, working on Engramma 92, which is all about Fortuna – Warburg has continued with these meditations on the Fortuna topic until his most mature period.

And it is I think precisely during the Kreuzlingen confinement that a change can be seen. In Kreuzlingen – as we know from the texts of the period, that Claudia Wedepohl has edited together with Davide Stimilli – Warburg starts working on the forces of destiny (*Schicksalmaechte: Schicksalmaechte im Spiegel antikisierender Symbolik, Forces of destiny in the mirror of the antiquing Symbolology*, is the title of the fragments; see Warburg 1924). Now, in these notes an important role is given not so much to Perseus, but rather to the beaten monster Medusa, and to her sisters' wailing, to the Gorgons' wailing, from which goddess Athena composed the first flute music. This is Pindar (XII *Pithic Ode*, in Warburg 1924, 45).



The Gorgons, Eleusis amphora (Proto-Attic), Eleusis Museum.

So horror and pain find here their redemption in art. This interpretation of the Medusa myth was adopted many years later in a particular sense by Siegfried Kracauer, in a book whose subtitle is exactly "The Redemption of Physical Reality": *Theory of Film*. It was published in 1960, and it shows an evident connection (Marco Bertozzi has worked on that: see Bertozzi 2006, 15-37)

with Panofsky's film essay (*Style and Medium in the Motion Pictures*, whose first version was published in 1937). With his friendship with Panofsky Kracauer was actually successful where Benjamin failed, in the attempt to set a connection between the "Frankfurter Schule" and the *Warburg-Kreis*. To get back to Medusa, we read in Kracauer's *Theory of Film* that "Perhaps Perseus' greatest achievement was not to cut off Medusa's head but to overcome his fears and look at its reflection in the shield" (Kracauer 1960, 306). That is to "redeem horror from its invisibility" (ibidem). Recently, Georges Didi-Huberman returned to this point, to claim the necessity and the duty of image "in spite of all" (Didi-Huberman 2003, 220 ss.; see on that "Engramma", 84).



Battista Bonini, *Medal for Camillo Agrippa*, ca 1580, London, British Museum.

But in Warburg's interpretation of the myth of Perseus this is maybe not exactly – or rather not only – the point. A signal of that is the unexpected sympathy for Medusa, that comes out from the consideration of Perseus' violence. Perseus beheading Medusa corresponds actually, in the works of this period, to the brutality of another hero, the warrior who grabs Fortuna by the hair on this Renaissance medal.

Like with the ancient Occasio, the Greek demon that, as we have seen again with the editorial staff of "Engramma" (see again "Engramma" 92), must be grabbed by the forelock. What this warrior does – Warburg writes in the postscript to Alfred Doren's lecture – is nothing else than "absurd and brutal folly" (Warburg 1923). Because Fortuna, like we can see from its connection with the word "fortunale" (windstorm), can not be caught; except by unfurling the sails, and keeping the hand on the wheel.

Medusa was actually a sea monster. And in a letter of the same period (WIA, GC, 29 January 1924) Perseus is compared to Faust, who tries at the end of the poem to hold back the sea. A Faust who is yet less self-confident and triumphant than the original one, and who, in another letter from Kreuzlingen (*ivi*, 19 February 1923), is compared in his digging (to hold back the sea) to Hamlet's gravedigger.

It can be interesting that Warburg copies several times, inside a very interesting group of quotes of the same Kreuzlingen period (WIA, III.93.14.2), a letter from Goethe that dates back to a much earlier period, when young Goethe was close to the Sturm und Drang movement. The letter begins with the view of a dangerous sea voyage: "Still tossed on the waves in my little boat, and when the

stars go out I just drift along in the hand of fate, and courage and hope, fear and quiescence, alternate in my breast” (Goethe to Herder, July 1772; see again “Engramma” 92). So the protagonists are here the sea, and the waves. The other pole of navigation, and of the myth of Perseus, the stars, appears in another text Warburg copies in the same Kreuzlingen folder, that is Gottfried Keller’s *Invocation to the Great Bear*. We know from the letters of the period that Warburg has been looking for this poem for a long time, and when he finally gets the poem, he copies it, like young Goethe’s letter, many times inside his quotations folder. In this poem Keller invokes from his deathbed the constellation of the Great Bear – “Heerwagen, maechtig Stern der Germanen...” – asking it to carry him away, like a child who has neither weight nor fault.

II.

Keller is a constant presence in the letters Warburg writes from Kreuzlingen. He suggests him as a reading to his children, he recalls his novels in relation with his own experiences, and he desperately looks, as we have seen, for his last poem. And Keller is, as we know, much beloved also by Walter Benjamin. Benjamin’s most important mention of Medusa, in the *Arcades Project*, comes from Keller. The end of Baudelaire’s poem *La destruction (Destruction)* – we’ll see it later – is described here, with a quotation from Keller, as “the image of the petrified unrest” (J 50,5). The entire expression, that Benjamin quotes straight after, is: “War wie ein Medusenschild/ der erstarrten Unruh Bild (was like a Medusa-shield/ image of petrified unrest)”.

The poem these verses come from (G. Keller, *Verlorenes Recht, verlorenes Glück*) is again about a star, but a star which is, this time, under the sea. I had a jewel – says here an old seaman, who appears in his traveling over the sea as the “image of the petrified unrest” – that helped me in every navigation, and that jewel was the right (*das Recht*). But now it’s lost, and the star that it was shines in the depth of the sea. So what is lost (*verloren*) here is, as the title says, the right.

But in his essay on Keller, Benjamin argues that in Keller’s writings the real right is actually humor. A kind of humor he describes as a submarine or rather a subterranean movement. Keller’s humor is – Benjamin writes in this essay:

A questionable system of grottoes and caverns that by imperceptible stages tends [...] to constrain and ultimately to repress the rhythmic babble of bourgeois voices and opinions in favour of the cosmic rhythms it captures within the bowels of the earth. If we seek a name for this miracle of grottoes and caves, it can be none other than humor. Keller’s gentle and melodious laughter is as much at home in these subterranean vaults than Homer’s in the heavenly ones. [...] Keller’s humor – Benjamin continues – is not a superficial gilded polish,

but the unpredictable ground plan of his half-melancholic, half-choleric nature. [...] In its own way, humor is itself a kind of judicial system. It is the universe of enforcement without verdict, a universe in which both verdict and pardon express themselves through laughter”(Benjamin 1927, 54).

With the image of the earth tremors that Keller’s subterranean humor causes, the energetic topic that Warburg relates to Perseus comes here as well to the fore. These tremors are – Benjamin writes – “enforcement without verdict”. So it is here the definitive nature of verdict that is called off. Because these tremors are at the same time, with Benjamin’s words, “verdict and pardon”. Now Baudelaire’s poem *La destruction* ended abruptly with the image of an uncompleted destruction, which Benjamin argues to be the image of the “petrified unrest”: “Et jette dans mes yeux pleins de confusion / Des vêtements souillés, des blessures ouvertes, / Et l’appareil sanglant de la Destruction!”. As Benjamin writes in another note of the *Arcades Project*:

The bloody implements of destruction (l’appareil sanglant de la destruction), the display of which is thrust upon the poet by the devil” are the implements of allegory: are, with Benjamin’s words again, “allegory’s courtyard: the strewn implements with which allegory has so disfigured and mauled the material world that only fragments remain as the object of its contemplation (j 68, 2).

The poem itself, Benjamin continues, “breaks off abruptly, creating the impression – doubly surprising for a sonnet – of itself being something fragmentary” (*ibidem*). Now, this uncompleted destruction Baudelaire’s poem ends with is replaced in Keller’s subterranean movements with a kind of destruction that is each time, as we have seen, both accomplished and cured. Until the next earth tremor.

We get closer this way to Benjamin’s second Medusa image. In his first version of the *Berliner Kindheit* (*Berliner Childhood*, 1933), which was titled *Berliner Chronik* (*Berliner Chronicle*, 1932), Benjamin writes about a ring that portrayed a Medusa’s head. Not the Medusa shield anymore then, but the Medusa itself. Her (or its) head.

In her book *The Severed Head: Capital Visions*, Julia Kristeva has written about Medusa’s severed head. The severed head becomes here the symbol of the open wound that affects the visible world. According to Kristeva the faculty of representing originates actually as a reaction to the mother’s loss, that the baby experiences as a psychological state. And it is this loss that the severed head – the Medusa’s head, but also Holofernes’, Saint John the Baptist’s, and we can add with Warburg Orpheus’ – represents. Kristeva’s analysis is close here, for several aspects, to Derrida’s. In Derrida’s *Glas* Medusa represents actually, inside the

Hegel interpretation, the Other, the original space (the *chora*), of which image and *Aufhebung* are only the rest.

But the ring Benjamin writes about in the *Berliner Chronicle* has not so much to do with a trace or a rest, like the Medusa's severed head, but rather with a vibrant presence, that is with the Medusa's "deep glowing eyes":

It was the most fascinating ring I have never seen. Cut in a dark, solid garnet, it portrayed Medusa's head. [...] Worn on the finger, the ring seemed merely the most perfect of signet rings. You entered its secret only taking it off and contemplating the head against the light. As the different strata of the garnet were unequally translucent [...] the somber bodies of the snakes seemed to rise above the two deep, glowing eyes, which looked out from a face that, in the purple-black portions of the cheeks, receded once more into the night (Benjamin 1932, 616).



Caravaggio, *Medusa*, ca. 1597, Florence, Uffizi.

Now, Medusa's gaze is one of the main topics of a book by a scholar who will become quite close to Benjamin in his last French period, Roger Caillois. We know how interested, and critical, Benjamin will be towards Caillois, Bataille and the *Collège de sociologie* (see on that Hollier 1979). Now in *Meduse et compagnie*, published later, in 1960, Caillois writes about a kind of mimetic behaviour, that produces a motionless, glowing circle, similar to an enormous and hypnotic eye.

It is actually a kind of vertigo that the motionless circle produces. A vertigo that Caillois had already analyzed in *Les démons de midi* (*The Noontide Demons*), 1936, and which is basically an identification with the inanimated world. "Ver-rà la morte e avrà i tuoi occhi" ("Death will come and will have your eyes"),



Ocelli: butterfly "Caligo Prometheus", from Caillois (1960).

will write a few years later Cesare Pavese. And some more years later, in his essay on Medusa published in 1985, *La mort dans les yeux* (*Death in the Eyes*), Jean-Pierre Vernant interprets Medusa's motionless, mask gaze as the gaze of what is absolutely "other", that is of death with its chaos and its loss of sense – the same loss of sense the ancient heroic death (*la belle mort*) was trying to remove.



A Gorgoneion: *Gorgon's head*, ca. 460 B.C.

To get back to Caillois, it is maybe no accident, that only a few years before *Les démons du midi* an Italian scholar, Mario Praz, dedicated to the “Medusean beauty” the first chapter of his book, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Flesh, Death and the Devil in Romantic Literature), and that this chapter ends actually with Baudelaire.

Actually Benjamin points out that the eyes in Baudelaire’s poetry have the same stillness as that of the mythical creatures Caillois is writing about: “Plongez vos yeux dans les yeux fixes/ des Satyresses ou des Nixes” (“Plunge your eyes into the fixed gaze/ Of Satyresses or Nixies”), Benjamin quotes in the *Arcades Project* from Baudelaire’s poem *L’advertisseur* (*The Warner*) (J 47 a, I). And also in the second Exposé he writes for the *Arcades Project* (1939), Benjamin writes that in Baudelaire’s poetry “the face of Modernity itself blasts us with an immemorial gaze. Such was the gaze of Medusa for the Greeks” (Benjamin 1939, 23). But against the force of myth another opposite force occurs in Baudelaire’s poetry, that is the force of allegory: “It was owing to the genius of allegory – Benjamin writes in the *Arcades project* – that Baudelaire did not succumb to the abyss of myth that gaped beneath his feet at every step” (J 22, 5). The “petrified unrest” means actually the impossibility, for the allegorical image, of being *the* image. The image of death, of the abyss. Because for the genius of allegory the abyss has no image, and image is as we have seen just a fragment on the brink of it.

But this is only a step in Benjamin’s criticism of myth. The second step concerns more directly the energetic topic, that Warburg connects to the figure of Perseus. It concerns the earth tremors that Keller’s humor causes. And it concerns the glowing gaze of the Medusa ring. Which is not, like for Caillois’ Medusa, attraction *into* the abyss, but rather a light that comes *out* from it.

Opposite to the strength of this light is the ring’s fragility. “I tried more than once to stamp a seal with this stone – Benjamin writes – but it proved easy to crack and in need of the utmost care” (Benjamin 1932, 616). It brings to mind the warrior’s catch of the Fortuna with sails, that risks – Warburg writes – sinking the ship. And Italo Calvino’s Perseus, who – in the *Lezioni americane* (*Six memos for the Next Millennium*) – lays down, according to Ovid, “the snake haired head” on a bed of leaves and weeds, so that “the rough sand should not harm it” (Calvino 1985, 3 ss.; original Italian version, 6 ss). Energy appears so to be connected here with fragility. Let’s see in what sense.

III.

“Perseus or energetic aesthetics as logical orientation in Giordano Bruno” are, as we have seen, the last notes Warburg writes just before his death. And Aesthetics is actually – as we are going to see in a moment – the topic of the international conference Warburg was going to take part in Hamburg a few months later.

In Bruno’s *Spaccio della bestia trionfante* (*The Expulsion of the Triumphant Beast*), that Warburg reads a few months before this note, during his last trip to Italy, Perseus is among the astrological gods who must leave their place in heaven, as a consequence of the moral reform of heaven the Olympic gods have undertaken. But Perseus together with a few others keeps his commission to perform it on earth. It is again, Warburg writes, his energy that the world needs.

But again what is this energy? Energy for doing what?

Right after *Lo Spaccio* Warburg, who is still travelling in Italy, reads Bruno’s *De gli eroici furori* (*The Heroic Furies or On Heroic Frenzies*). Ad it is here that – as I will try to show – the two moments of the story of Perseus – the one on earth, with the fight with the monster, and the one in heaven, when he becomes a constellation – meet. In his notes about Bruno, Warburg copies a long passage from the *Furori*, which is about the difficulty the human soul has reaching the gods and divinity from the low seat it has (Warburg 1929, 973). But although he began this trip to investigate the idea of mystical ascent, what Warburg discovers in it is – as we read in the letters of the period – that ascent and descent have to be considered as one.

Let’s get back for a moment to the *Eroici Furori*. The hunter Actaeon, who represents here the enterprise of knowledge, runs at the end of the dialogue into Diana, who’s here the symbol of nature, and according to the myth is turned into a deer, and eaten by his own dogs. So the hunter becomes the prey, Perseus and Medusa turn out to be one thing. But the *Eroici Furori* are not a mystical experience, in the true sense of the word. Vertigo and oblivion, that Caillois ascribes to the noontide demons, are not the Heroic Frenzies’ conclusion. Bruno writes actually that the frenzies are “not an oblivion but a memory”, not a “bestial rapture”, but a “rational fervour” (Bruno 1585, 43). And Warburg writes about the frenzies that it’s the “heroic and erotic devotion to chaos and to *Hyle* (the material world)”, that produces the “Denkraum (the space of thought)” (Warburg 1929, 979). Ascent and descent so together. Perseus and Medusa, man and animal, thought and material world transform each other. Therein lies the energetic feature of the aesthetic experience Warburg is here analyzing.

In another note of the same period, Warburg writes that “wo die Ethik fort ist und noch keine Philosophie, da kann die Aesthetik Kaffee kochen (When ethic is over and there’s still no philosophy, then aesthetics can make coffee)” (Warburg 1926-1929, 126). Now we can understand then the value of this proposal. In a historical period where logic and ethics seem to waver, a few years before Caillois noontide vertigo and Praz corrupted beauty, Warburg indicates the contact with the still formless world of nature and Hyle as the source where a new logic and ethic orientation can and must arise always again. Nature is released then from its demonic appearance, from its evil eye. Demonic is not the world but always, as Benjamin writes at the end of the *Origin of the German Tragic Drama*, the knowledge of it (Benjamin 1928, 255). The raw mass (“die rohe Masse”: I take the expression from Warburg’s notes on Burckhardt, WIA, 113.1.1) knowledge turns to is not demonic in itself, exactly because it is still raw, formless. *Umbra profunda*, in the words of Bruno. Fruitful, still indeterminate force. Whereto we must always return, to brake the shells, as Warburg writes in the Bruno notes, that lock us.

The Congress of Aesthetics Warburg was going to take part in was postponed, as Dorothea McEwan reconstructs in her *Wanderstrassen der Kultur* (103 ss.). Anyway, Warburg would not have been able to be there, because he died as we have seen a few months before the decided date. But a few years later, at the second international congress of aesthetics that was held in Paris in 1937, Paul Valéry also proposes an energetic idea of aesthetics. Fabrizio Desideri (2009) has considered this aspect of the *Discours sur l’esthétique* (*Discourse on Aesthetics*), that Valéry pronounced at the Congress. Sensation is described here as the occasion of a mutual transformation between physical and mental. Sensation is actually, Valéry says, “Etincelle et lumière – Eveil, appel, invasion... (Spark and light – awakening, call, invasion)”.

Spark and awakening. That brings to mind of course Benjamin’s thought in *The Arcades Project* about awakening, and about the dialectical image as “an image



Walter Benjamin, *Ex Libris for Valéry*, reconstructed.

flashing up in the now of its recognizability” (N 9, 7). The history continuum then goes to pieces, and past and present “come together in a flesh” (N 2a, 3). It is actually the same energy that smashes in Bruno the “shells” of the ancient cosmos, the “beasts” fixed in the sky. But this energy is not – this is important, and we understand it well from Benjamin’s idea of dialectical image – a mere immediacy, an ecstatic rush that leaves the past behind. Benjamin writes in the *Arcades Project* that “in the dialectical image what has been within a particular epoch is always, simul-



Cleo Jurino, Drawing of serpent and 'worldhouse' with Warburg's annotations.

taneously, what has been from time immemorial" (N 4, 1). And for this reason, that he reveals the newest as the oldest, Adorno writes about Benjamin that his gaze is a Medusa gaze (Adorno 1967). Yet Benjamin writes something else, which is also very important: that "only dialectical images are... not archaic images" (Benjamin 1929-1940: N 3, 1). The antiquity the dialectical image discovers inside modernity is maybe then something different from the fixed appearance of myth Adorno writes about in his Benjamin essay. It is rather that (with Benjamin's words) "kind of authentic and shriveled Antiquity" "Keller's writings are", with Benjamin's words, "filled with" (Benjamin 1927, 55). And it is the Antiquity that, in one of the most beautiful passages Valéry wrote according to Benjamin, in the *Eupalinos* (1923), takes the form of the

strange object Socrates finds on the shore, a "puzzling" object, with Benjamin's words, "ivory, or marble, or animal bone" (Benjamin 1931, 31). "Une forme à doutes", Valéry writes. It is ultimately, this Antiquity, the secret core of phenomena. That, which in the encounter with phenomena precedes and exceeds every image and every imagination of them. "To save the phenomena", according to Benjamin, means then to go back to their secret core, to their "forme à doutes", to their being fertile. "What distinguishes a truly general phenomenon is its fertility", Benjamin quotes from Valéry (Benjamin 1929-1940, N 5 a, 6). For this reason maybe the "giant compass" Benjamin imagines as *Ex Libris* for Valéry, in the tribute essay he composes for Valéry's sixtieth birthday, has one arm "stretched out wide toward the horizon" and the other "firmly anchored in the seabed" (Benjamin 1931, 531).

There, where Keller's lost star shines. And where these strange creatures live that Valéry calls "beings of matter beyond compare, translucent and sensitive, flesh of glass, absurdly unstable... long living strings (êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, chairs de verre follement irritables [...], long lanières vives)" (Valéry 1938). Like Warburg's snakes. And like Medusa's hair that, Calvino teaches, one must handle with care.

English abstract

Già al centro, come è noto, del saggio warburghiano su Palazzo Schifanoia, la figura di Perseo sembra diventare sempre più importante nel periodo del ricovero a Kreuzlingen. E ancora l'ultima

annotazione che Warburg lascia poche ore prima di morire recita: "Perseo o estetica energetica come orientamento logico in Giordano Bruno". Ma cosa rappresenta esattamente Perseo, ovvero, cos'è l'estetica energetica?

Riferimenti bibliografici

Adorno 1967

T. W. Adorno, *A Portrait of Walter Benjamin*, in *Prisms*, Cambridge (MA) [1967] 1983, 227-242.

Benjamin 1927

W. Benjamin, *Gottfried Keller*, in *Selected Writings*, vol. II, part. I, Cambridge (MA) [1927] 2005, 51 ss.

Benjamin 1928

W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, trad. it. E. Filippini, Turin [1928] 1971.

Benjamin 1929-1940

W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, en. tr. *The Arcades Project*, Cambridge (MA) [1929-1940] 1999.

Benjamin 1931

W. Benjamin, *Paul Valéry*, in *Selected Writings*, vol. II, part II, Cambridge (MA) [1931] 2005, 531 ss.

Benjamin 1932

W. Benjamin, *Berliner Chronicle*, in *Selected Writings*, vol. II, part II, Cambridge (MA) [1932] 2005, 595 ss.

Benjamin 1939

W. Benjamin, *Second Exposé*, in *The Arcades Project*, Cambridge (MA) [1939] 1999, 14 ss.

Bertozzi 2006

M. Bertozzi, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano [2006] 2008.

Bruno 1584

G. Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*, ed. M. Ciliberto, Milan [1584] 2008.

Bruno 1585

G. Bruno, *Gli eroici furori*, ed. M. Ciliberto, Rome-Bari, [1585] 2000.

Caillois 1936

R. Caillois, *Les Démons de midi*, trad. it. *I demoni meridionali*, ed. C. Ossola, Turin [1936] 1988.

Caillois 1960

R. Caillois, *Méduse et compagnie*, trad. it. *L'occhio di Medusa*, Milan [1969] 1998.

Calvino 1985

I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano [1985] 1988; En. tr. *Six Memos for the Next Millennium*, Cambridge (MA) 1988.

Derrida 1974

J. Derrida, *Glas*, Paris 1974.

Desideri 2009

F. Desideri, *Sur la polarité entre "esthétique" et "poétique"*, *Une analyse du Discours sur l'esthétique de Valéry*, "Recherches valéryennes", 20 (2009), 9-42.

Didi-Huberman 2003

G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2003.

Hollier 1979

F. Hollier, *Le collège de sociologie*, Paris 1979.

Kracauer 1960

S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton 1997.

Kristeva 1998

J. Kristeva, *Vision Capitales*, en. tr. *The Severed Head: Capital Visions*, New York 2012; trad. it. *La testa senza il corpo*, Roma 2009.

McEwan 2004

D. McEwan, 'Wanderstrassen der Kultur'. *Die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz von 1920 bis 1929*, Munich 2004.

Panofsky 1947

E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, "Critique" 1.3 (January-February 1947), 5-28.

Praz 1930

M. Pratz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 2008.

Valéry 1921

P. Valéry, *Eupalinos*, in *Oeuvres*, vol. II, Paris 1960, 79-147.

Valéry 1937

P. Valéry, *Discours sur l'esthétique*, in *Oeuvres*, vol. I, Paris 1960, 1294-1314.

Valéry 1938

P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris 1998.

Vernant 1985

J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, trad. it. *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, Bologna 1987.

Warburg WIA

A. Warburg, *Warburg Institute Archive*, London.

Warburg 1907

A. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, trad. it. M. Ghelardi, in A. Warburg, *Opere*, vol. I, Turin 2004, 425-484.

Warburg 1922

A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 1912*, Roma 1922; trad. it. in *Opere*, vol. I, Turin 2004, 515-555.

Warburg 1923

A. Warburg, *Nachtrag zu Alfred Dorens Vortrag "Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance"*, in *"Per monstra ad sphaeram". Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, eds D. Stimilli and C. Wedepohl, Munich [1923] 2008.

Warburg 1924

A. Warburg, *Schicksalmächte im Spiegel antikisierender Symbolik*, in D. Stimilli, C. Wedepohl (a cura di), *"Per monstra ad sphaeram". Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, eds. D. Stimilli and C. Wedepohl, Munich [1924] 2008.

Warburg 1926-1929

A. Warburg, *Tagebebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Berlin [1926-1929] 2001.

Warburg 1929

A. Warburg, Giordano Bruno, appunti, WIA III, 121.1.1; trad. it. M. Ghelardi, in A. Warburg, *Opere*, vol. 2, Turin [1929] 2008, 920-993.

Il cielo di Padova

I decani di Palazzo Schifanoia di Ferrara e il Palazzo della Ragione di Padova:
un confronto

Martino De Rossi, Isabella Tenti

La contiguità delle tavole 23, 24, 25, 26, 27 dell'Atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg segnala che l'influsso delle fonti astrologiche circolanti nel XV secolo nei grandi cicli iconografici che decorano gli edifici delle città padane di Padova (Palazzo della Ragione) e di Ferrara (Palazzo Schifanoia) presenta tratti comuni che vanno però convocati e interrogati con prudenza: a una disamina attenta, le analogie tra queste due, pur affini, rappresentazioni pittoriche del cosmo e dell'influsso dei pianeti sulla vita dell'uomo si delineano piuttosto secondo una generale omogeneità tematica, che si presta non senza difficoltà a raffronti puntuali, e appare opportuno presentare qui in una breve nota, in vista di un ampliamento dell'orizzonte critico sulla questione della identificazione dei cosiddetti 'decani' della fascia mediana di Schifanoia. Il caso del Palazzo della Ragione di Padova è un esempio di trasposizione di immagini e simboli dal *De signis celestibus eorumque significatione et potestate*, scritto da Pietro D'Abano nel 1293 (a noi noto attraverso l'edizione a stampa di J. Engel del 1488, *Astrolabium Planum*) ad affreschi tanto da configurarsi come una "immensa pagina di un libro ai fini della determinazione del destino" (Warburg, appunti tavola 23). Più difficile risulta l'identificazione di un'unica fonte alla base del ciclo pittorico di Palazzo Schifanoia. Secondo quanto sostenuto da Warburg nella conferenza tenuta in occasione del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte a Roma del 1912, dagli affreschi del Salone dei Mesi emergono tracce riconoscibili dei trattati astrologici noti a Pellegrino Prisciani – l'erudito di corte ideatore, secondo Warburg, del ciclo iconografico – tra i quali spiccano i testi di Manilio (per la fascia superiore con il trionfo degli dei olimpi) e Abumasar (per la fascia intermedia dei 'decani'), e tra i quali si colloca, come possibile testo mediatore, anche lo stesso trattato di Pietro d'Abano.

A livello rappresentativo e iconografico, un tentativo di raffronto puntuale dei singoli mesi astrologico-zodiacali nei due sistemi conduce a istituire sia punti di contatto sia elementi di divergenza rispetto al testo di Pietro d'Abano: tra le rappresentazioni affini e accostabili risaltano, rispettivamente a Ferrara e a Padova con corrispondenza di mese, il primo decano della Vergine e la Cerere nel sedicesimo riquadro di Agosto, il terzo decano dei Gemelli e l'uomo che impugna una balestra nel ventunesimo riquadro del mese di Maggio; tra le immagini che manifestano evidenti difformità nei due cicli vi è in particolare il primo decano dell'Ariete a Schifanoia e il Guerriero rappresentato nel sesto riquadro del mese di Marzo, ancora sotto il segno dell'Ariete nel Salone patavino.



(da sin. a des., fig. 1) Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza (?), *Primo decano della Vergine*, Salone dei Mesi di Schifanoia, Ferrara; (fig. 2) Nicolò Miretto e Francesco da Ferrara, *Cerere, Mese di Luglio*, Palazzo della Ragione, Padova; (fig. 3) J. Engel, *Mese di Agosto*, dall'*Astrolabium Planum*.

A Ferrara il primo decano della Vergine (fig. 1), Cerere che tiene alte con la mano destra alcune spighe, trova una puntuale corrispondenza nel sedicesimo riquadro di Agosto a Padova (fig. 2), ritraente una giovane donna dai capelli biondi e l'abito chiaro e morbido anch'essa con spighe. La corrispondenza con il trattato di Pietro d'Abano non avviene tuttavia con una raffigurazione di *facies* o figli del mese ma con il segno stesso, personificato in una donna con spighe confrontabile alle altre due (fig. 3).

Il terzo decano ferrarese dei Gemelli (fig. 4), uomo con arco, frecce e faretra, evoca il ventunesimo riquadro nel settore di Maggio del Salone dei mesi padovano in cui è raffigurato un cacciatore che tiene un arco (fig. 5). Un uomo che regge una balestra si trova peraltro nel quinto riquadro dei Gemelli dell'*Astrolabium Planum* (fig. 6), descritto come "Homo tenens sinistra manu balistam... Homo ad bellum se parans" (Engel 1488).



(da sin. a des., fig. 4) Francesco del Cossa e bottega, *Terzo decano dei Gemelli*, Salone dei Mesi di Schifanoia, Ferrara; (fig. 5) Nicolò Miretto e Francesco da Ferrara, *Uomo con arco, mese di Maggio*, Palazzo della Ragione, Padova; (fig. 6) J. Engel, *Quinto riquadro del mese di Maggio*, dall'*Astrolabium Planum*: "Homo tenens sinistra manu balistam... Homo ad bellum se parans".



(da sin. a des., fig. 7) Francesco del Cossa e bottega, *Primo decano dell'Ariete*, Salone dei Mesi di Schifanoia, Ferrara; (fig. 8) Nicolò Miretto e Francesco da Ferrara, *Guerriero, mese di Marzo*, Palazzo della Ragione, Padova; Fig. 9) J. Engel, *Prima facies dell'Ariete*, dall'*Astrolabium Planum*: "Prima facies Ariet. Martis. Facies audacie: fortitudinis, altitudinis, inverecundie".

Il primo decano dell'Ariete di Schifanoia (fig. 7), già interpretato da Warburg come un guerriero disarmato e identificato come Perseo, richiama solo per postura e fattezze il guerriero del ciclo padovano (fig. 8). Quest'ultimo, derivando direttamente dalla prima *facies* del mese di Marzo di Pietro d'Abano (fig. 9), conserva la spada e l'armatura. La descrizione di questa figura nel trattato patavino si riflette a Ferrara in un uomo che fa riferimento al carattere forte, vigoroso e violento dei nati sotto il segno dell'Ariete, con occhi rosso fuoco che risaltano nella fredda temperatura cromatica dell'affresco.

Dai confronti iconografici tra Schifanoia, Palazzo della Ragione e *Astrolabium Planum* si può avanzare l'ipotesi che i dipinti ferraresi della fascia mediana, contenenti il segno zodiacale e tre raffigurazioni fino ad ora chiamate 'decani', non rappresentino soltanto, in maniera più o meno fedele, le tre decadi zodiacali riportate dai testi astrologici, ma anche peculiari caratteri esemplari dei singoli figli del mese nel quale sono inseriti. L'esempio del primo decano dell'Ariete in Schifanoia dichiara, coerentemente alla non precisa rintracciabilità in nessuna delle fonti citate, la natura polisemica e insieme altamente specifica della concezione dell'intero ciclo di affreschi. Se un edificio pubblico come il Palazzo della Ragione di Padova era destinato a coinvolgere la totalità della popolazione tramite figure ampiamente condivise dell'immaginario comune, tratte dal ricco catalogo dell'*Astrolabium Planum*, in grado di trasmettere un messaggio preciso e universale, il *leit-motiv* di un palazzo di committenza privata come quello ferrarese si rivolge ad una cerchia ristretta di persone, con un linguaggio figurativo legato alla ritrattistica di corte e a temi e motivi noti a un circoscritto *milieu* culturale. È perciò possibile ipotizzare che la scelta dei soggetti per il ciclo pittorico ferrarese sia il prodotto di un connubio tra la tradizione di rappresentazione dei nati sotto un determinato mese e profili astrologici ma anche, forse, fisiognomici associabili a personaggi emergenti e noti dell'ambiente cortigiano di Borso:

si tratta certo di una congettura che va sottoposta a puntuali verifiche storico-critiche, ma che non sembra inopportuno avanzare alla luce dei confronti iconografici qui delineati.

Abstract

According to the critical view's improvement about the figures of 'decani' at Palazzo Schifanoia (Ferrara), the comparison with the astrological paintings at Palazzo della Ragione (Padua) emphasizes resemblances and differences. Even if there is not a certain common literary source for both cycles of frescoes, Pietro d'Abano's astrological treatise should be a key. An iconographic analysis put forward a new possibility of interpretation: 'decani' could represent Zodiacal pictures and portraits of Borso's courtiers at the same time.

Riferimenti bibliografici

Fonti

J. Engel, *Astrolabium planum in tabulis ascendens continens qualibet hora atque minuto equationes domorum caeli, moram nati in utero matris cum quodam tractatu nativitarum utili ac ornato: nec non boras inaequales pro quolibet climate mundi*, Augsburg 1488.

Bibliografia critica

L. Bellizia, *Da Teucro il Babilonio a Palazzo Schifanoia: i Decani*. Disponibile all'indirizzo: <http://www.apotelesma.it/articoli> (2009).

M. Bertozzi, A. Pedersoli (a cura di), *Mese per mese. Lettura dei registri superiori del Salone dei Mesi di Schifanoia*, "Engramma", 102 (2012), in questo numero riedizione aggiornata.

M. Borgherini, E. Garbin, M. Marrulli, E. Piizzi, S. Spinelli (a cura di), *Il tempio dell'astrologia-il Palazzo della Ragione a Padova*, Laboratorio McLa, Università IUAV di Venezia, edizione online.

M. B. Rigobello, F. Autizi, *Palazzo della Ragione di Padova: simbologia degli astri e rappresentazioni del governo*, Padova, 2008.

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, Firenze 1966, in partic. il capitolo *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*.

A. Warburg, *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of European renaissance*, Los Angeles 1999.

26 aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere Una rivisitazione della lettura di Aby Warburg dei dipinti mitologici di Botticelli

Monica Centanni



I. L'ipotesi di Aby Warburg

Come noto va ad Aby Warburg il merito di aver disegnato per primo l'ipotesi di una comune tramatura che sostiene – sotto il profilo del soggetto, dell'ispirazione tematica, della committenza – i tre dipinti 'allegorici' di Sandro Botticelli conservati alle Gallerie degli Uffizi a Firenze: la *Nascita di Venere*, la cosiddetta *Primavera*, la *Pallade* e il *Centauro*. Ancora a Warburg va il merito di aver impostato il tema di una lettura dei dipinti 'profani' di Botticelli, se non come serie consequenziale, come 'ciclo' riconducibile a un medesimo contesto di committenza e da considerare nel suo insieme, nel quadro di una interpretazione iconologica tematicamente coerente (Warburg [1893] 1966, 3 ss.).

La originale interpretazione critica dei dati documentari disponibili al tempo e l'imbastitura ermeneutica approntata da Warburg sono state in parte confermate, in parte precisate, in parte corrette dai molti studi che si sono succeduti nel corso del XX secolo e fino ai nostri giorni. A distanza di più di cento anni dalla sua

formulazione l'ipotesi warburghiana, che mette in campo la possibilità di una interpretazione complessiva dei dipinti mitologici di Botticelli, resta però ancora sostanzialmente valida e, come si cercherà di argomentare in questo contributo, merita di essere rilanciata, con le dovute aggiustature e precisazioni, proprio in forza delle nuove acquisizioni critiche, tecnico-artistiche e documentali, e alla luce di tutte le nuove scoperte e letture intervenute nella lunga e intensa stagione di ricerche storico-artistiche e iconologiche sull'opera botticelliana.

Warburg richiamò l'attenzione su un passo della *Vita di Botticelli* di Giorgio Vasari in cui le "due Veneri" di Sandro Botticelli sono ricordate insieme, nella villa di Castello di Cosimo I:

Per la città in diverse case fece tondi di sua mano e femmine ignude assai, delle quali oggi ancora a Castello, villa del duca Cosimo, sono due quadri figurati: l'uno Venere che nasce, e quelle aure e venti, che la fanno venire in terra con gli amori, e così un'altra Venere che le grazie la fioriscono, dinotando la Primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.

Nella descrizione vasariana, pur abbozzata in modo approssimativo e sommario, si identificano la *Nascita di Venere* e la cosiddetta *Primavera*. Verso la metà del XVI secolo, dunque, a quanto testimonia Vasari (ma confermano anche altri documenti: Acidini Luchinat 2001, 30) i due dipinti si trovavano nella Villa di Castello, che Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici aveva acquistato nel 1477 e che al tempo della compilazione delle *Vite* era una delle dimore di Cosimo I. In un altro passaggio della *Vita di Sandro Botticelli*, Vasari ricorda che:

In casa Medici, a Lorenzo Vecchio, lavorò molto cose, e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo.

Per l'identificazione del dipinto descritto da Vasari la pista più immediata porterebbe all'unica opera botticelliana che ha come figura principale una 'Pallade': la *Pallade che doma il centauro*, le cui proporzioni, all'interno di una tavola che misura 207 centimetri di altezza per 148 di larghezza, corrisponderebbero alla "grandezza naturale" di cui parla Vasari.



Ma in questo caso, per una facile identificazione dell'opera a noi nota con quella descritta da Vasari, sono di ostacolo due elementi non già imprecisi ma affatto incongruenti e difficilmente giustificabili: la mancata menzione del centauro e la presenza di unla "impresa di bronconi che buttavano fuoco". Proprio la menzione dell'impresa, particolarmente importante per l'ipotesi ermeneutica di Warburg e per la sua riproposizione in questo contributo, ha condotto all'identificazione dell'opera descritta da Vasari con un'opera perduta di Botticelli, di cui possiamo ricostruire l'esistenza da alcuni esemplari su diverso supporto, dipendenti dall'originale perduto e da varie testimonianze documentarie e letterarie, dirette e indirette: la "Pallade su una impresa di bronconi", ricostruibile sulla base della tarsia di una porta del Palazzo di Urbino e di un arazzo tessuto in quel torno d'anni, sulla base di un cartone botticelliano per Guy de Baudreuil (in collezione privata), e di due disegni conservati agli Uffizi e all'Ashmolean Museum, era con tutta probabilità lo stendardo che l'artista aveva eseguito per Giuliano de' Medici per la giostra del 29 gennaio 1475, giostra che Giuliano vinse, dedicando la vittoria all'amata Simonetta Cattaneo Vespucci.



La tarsia, i disegni e l'arazzo sono opere già chiamate in causa nel saggio di Warburg e presenti nel pannello 39 del *Bilderatlas Mnemosyne* su cui Warburg appunta la preziosa nota: "Amor antikisch. Pallas als Turnierfahne. Venusbilder".

Warburg individua in Ovidio, *Fasti*, e nell'*Inno omerico ad Afrodite* le principali fonti letterarie antiche che ispirano indirettamente, mediante la "traduzione" poliziana, il soggetto delle "due Veneri" botticelliane: il nucleo antico su cui l'artista costruisce la sua 'invenzione' sarebbero stati infatti alcuni passaggi di quelle opere che Angelo Poliziano (che in quel torno d'anni proprio sui testi di Ovidio e di Omero teneva i suoi corsi presso lo Studio fiorentino) aveva inserito, come preziosi castoni, nelle *Stanze per la giostra*.

L'interpretazione iconologica di Aby Warburg, perfezionata e affinata da Edgar Wind, il più fedele e insieme il più geniale prosecutore della lezione warburghia-

na (Wind [1958] 1971), sottolinea nei dipinti allegorici botticelliani l'impronta della filosofia neoplatonica, il pensiero teoretico ed estetico più in voga nella temperie culturale della Firenze del tempo, e legge in filigrana nella scelta dei soggetti principali e nei dettagli delle opere del 'ciclo' importanti riferimenti alle vicende che, pochi anni prima, avevano segnato la vita personale di Lorenzo e i destini della casata medicea: la 'pace di Napoli' siglata il 25 marzo 1480 tra Lorenzo e Ferdinando d'Aragona; la congiura dei Pazzi del 1478 con la morte del fratello Giuliano e la successiva nemesi; la morte precoce di Simonetta Cattaneo Vespucci, nel 1476. Warburg propone di riconoscere come tema centrale dei dipinti allegorici botticelliani nel loro complesso la celebrazione unificata di Giuliano e di Simonetta come icone di bellezza e di *humanitas*, ma insieme vittime sacrificali eccellenti di quella tormentata stagione di rinascita, culturale e politica, a cui Lorenzo aveva dato vita.

II. Aggiornamento dell'ipotesi warburghiana alla luce delle nuove acquisizioni critiche

È utile a questo punto ripercorrere le piste principali che si diramano dall'ipotesi interpretativa di Aby Warburg, rivisitandone le stazioni alla luce delle nuove acquisizioni critiche. Una prima questione, destinata a rimanere aperta per l'incertezza e la scarsità di elementi oggettivi e di documenti utili, riguarda il contesto di produzione delle opere. Vero è che, nell'assenza di dati incontrovertibili, non è possibile ricostruire un quadro certo delle circostanze in cui i capolavori botticelliani furono commissionati, ideati ed eseguiti. Vero è anche però che la collazione delle svariate osservazioni critiche presenti in bibliografia restituisce alcuni punti fermi, su cui convergono, al netto delle diverse prospettive critiche, tutti gli studiosi autorevoli, e che si possono riassumere in questi articoli: la cronologia, relativa e assoluta, dei dipinti; la collocazione e il contesto della committenza; il soggetto delle opere; le fonti di ispirazione antiche e i testi mediatori.

II.1. La datazione

Warburg nel suo studio non indugia sulle questioni di cronologia, assoluta e relativa, delle opere: preoccupato di ricostruire la sequenza narrativa che collega le due opere, tratta prima della Nascita di Venere e a seguire della Primavera, sottolineando esplicitamente che la Primavera "raffigura il momento successivo" rispetto alla Nascita di Venere che "raffigurava come essa è sospinta dagli Zefiri sulla riva di Cipro" (Warburg [1893] 1966, 46). È per altro questo, riproposto da Warburg, lo stesso ordine in cui le "due Veneri" sono presentate nel testo di Vasari.

I dati ricavati dagli esami di laboratorio sui supporti e sui materiali (eseguiti a partire dalla fine degli anni '90 del XX secolo sui tre dipinti conservati agli Uffizi: *Primavera*, *Nascita di Venere*, *Pallade*), incrociati con le già precedentemente

consolidate valutazioni critiche sull'evoluzione stilistica dell'artista, convergono sulla conferma di un ambito di datazione precisamente delimitato: i tre dipinti sono databili in un arco di tempo molto ristretto, collocabile al rientro a Firenze dell'artista dopo il soggiorno romano, e precisamente nel triennio che va dal 1482 (la data più alta proposta attualmente per la *Primavera*) e il 1485 (la data più bassa proposta per la *Pallade*), passando dagli anni 1483/84 in cui è da collocare *La Nascita di Venere* (Acidini Luchinat 2001, 18 e *passim*). Dunque, dato che le più recenti indagini tecniche e stilistiche concordano nello stabilire la precedenza dell'esecuzione della *Primavera* rispetto all'esecuzione della *Nascita di Venere*, sarà da rimarcare il fatto che la cronologia mitografica non coincide con la datazione dell'esecuzione delle due opere: il soggetto della *Nascita di Venere* sarà da considerare, dunque, una sorta di prequel rispetto all'opera in cui Warburg vede, giustamente, una celebrazione della piena potenza della dea dell'amore e che, sulla scorta dell'analisi del soggetto (ma anche giusta l'indicazione vasariana sulle "due Veneri"), propone brillantemente di reintonolare *Nel regno di Venere*.

II.2. La collocazione e la committenza

Sulla base dei dati documentari e critici disponibili al tempo (sulla scorta di Bayer 1885, ma non di Reber, Bayersdorfer 1889-1891), Warburg ipotizzava per la *Primavera* una collocazione originaria non già nella Villa di Castello dove Vasari dichiarerà di aver visto le "due Veneri", ma nella Villa di Carreggi di Cosimo: secondo Warburg Carreggi sarebbe "probabile" in quanto "sede delle adunanze della società platonizzante" (Warburg [1893] 1966, 27).

Dalla testimonianza di Vasari sappiamo che le due opere che raffigurano 'Veneri' alla metà del XVI secolo si trovavano nella Villa dell'Olmo a Castello (che era stata acquistata da Lorenzo di Pierfrancesco nel 1477 e che all'epoca di Vasari era in possesso di Cosimo I, pronipote di Lorenzo). Altri dati sono stati raccolti nel corso degli studi dell'ultimo secolo: in successivi elenchi inventariali abbiamo la conferma che almeno fino al 1761 le tre opere (compresa la *Pallade*) restano insieme nella stessa Villa di Castello. Importante, ai fini della definizione della prima collocazione delle opere e della loro committenza, è il ritrovamento di un inventario del 1498-99, scoperto e pubblicato negli anni '70 del XX secolo, e di ulteriori elenchi inventariali, datati al 1503 e al 1516, che attestano la presenza, nella casa di Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco in Via Larga, di un dipinto su tavola identificabile con la *Primavera* – "un quadro di ligname apicato sopra el letucio [di Lorenzo di Pierfrancesco] nel quale è depinto nove figure de donne ch'omini" – e di un altro in cui è stata identificata la *Pallade* – "uno quadro di ligname di sopra l'usso di l'antichamara nel quale è depinto Chamilla con un satiro", che nell'inventario del 1516 diventa "figura con una minerva e centauro" (Smith 1975; Shearman 1975; Lightbown 1978; Acidini Luchinat 2001). Infine, in relazione più

che alla Pallade alla “Pallade su bronconi” di cui fa menzione Vasari, in un inventario di Palazzo Medici del 1492 compare menzione del “panno [...] di mano di sandro botticello” in cui si è riconosciuto lo stendardo originale della Giostra di Giuliano di cui la serie che comprende i disegni degli Uffizi e dell’Ashmolean sarebbero bozze preparatorie della figura centrale, e la tarsia di Urbino e l’arazzo sarebbero esemplari più o meno fedeli (Lightbown 1978 I, 82-85; II, 58-59; Acidini Luchinat 2001, 170). Tutti questi materiali erano comunque già stati chiamati in causa da Warburg come esemplari da mettere in relazione alla Pallade sia nel saggio pubblicato nel 1893, sia nella tavola 39 del *Bilderatlas*.

La mancanza di menzione della Nascita di Venere negli inventari del palazzo di Via Larga e negli altri inventari delle dimore medicee ha portato alcuni studiosi a sciogliere il vincolo, di committenza e di destinazione originaria, fra le opere: vincolo che era già stato messo in dubbio anche per la diversità di supporto tra la Primavera, eseguita su tavola, e la *Nascita di Venere*, su tela (Dempsey 1968, 266-267). Ma lo svincolamento della relazione tra le “due Veneri” era stato anche suggerito dalla valutazione di uno scarto stilistico, sulla base del quale, fino a qualche decennio fa, si supponeva un lasso di tempo di almeno sette anni tra la Primavera e la Nascita: una distanza che, come si è visto, è stata di molto raccorciata nelle valutazioni critiche più recenti.

Inoltre, incrociando le notazioni sulle opere di Botticelli contenute nel Codex Gaddiano (Cod. Magliab. XVII, 17) e il passaggio della Vita di Sandro Botticello di Vasari, è stata rintracciata una (pur debole) pista che consente di includere la Nascita di Venere fra le opere che erano in possesso di Giovanni dalle Bande Nere, nipote di Lorenzo di Pierfrancesco (ovvero figlio di suo fratello Giovanni), da cui passarono poi in eredità al figlio Cosimo e furono raccolte nella Villa di Castello (Acidini Luchinat 2001, 109, con bibliografia).

Resta comunque confermata dai dati degli inventari la compresenza nelle stesse dimore medicee del gruppo di opere botticelliane: già nell’ultimo decennio del XV secolo, nel palazzo di Via Larga erano presenti la Primavera, la Pallade e il centauro, forse la Nascita di Venere; successivamente nella Villa di Castello, la Primavera, la Nascita di Venere, la Pallade e il centauro e forse lo stendardo a cui potrebbe far riferimento, confondendolo con la pur presente Pallade, la descrizione di Vasari.

L’ipotesi di una commissione medicea risulta insomma corroborata dai dati, documentali e critici, emersi dagli studi. Rispetto all’ipotesi di Warburg emerge che la proprietà, se non la commissione, delle opere sia da ascrivere non direttamente a Lorenzo il Magnifico, ma al ramo che fa capo a Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco.

III. Una rivisitazione (con nuovi elementi) della lettura warburghiana

III.1. Le fonti e la composizione del soggetto della Pallade e il centauro

Protagonista assoluta delle *fabulae* botticelliane è Venere. Certamente la dea dell'amore è al centro delle due opere che la vedono attrice protagonista, ma come era già chiaro a Warburg ed è stato confermato dalla magistrale ricostruzione di Salvatore Settis (1971), una epifania di Venere, sotto dissimulate spoglie, è ravvisabile anche nello stendardo commissionato a Botticelli per la Giostra del 1475. L'impresa di Giuliano – già considerata particolarmente criptica dai contemporanei, anche dall'erudito Bernardo Bembo – era una 'Pallade Citarea': una inedita Minerva, armata ma con i tratti, la postura, le movenze di una Venere, nata non dalla testa di Giove, ma come la dea dell'amore a Citera, così come compare nella xilografia che illustra una edizione della Giostra poliziana, ma anche nella tarsia di Urbino (che pare l'esemplare più prossimo allo stendardo che Giuliano esibiva nella stessa giostra).



Si tratta di una famiglia eterogenea di testimoni che concorrono a ricostruire il modello perduto, di cui nessuno degli esemplari esistenti può essere considerato lavoro preparatorio o copia conforme: in tutti gli esemplari della famiglia però (già raccolti da Warburg nella stessa tavola 39) gli attributi e l'iconografia della dea delle virtù civili e della sapienza risultano ibridati con il

profilo seducente di Venere (Settis 1971; Acidini Luchinat 2001, 14; 169-170). In particolare – come aveva già intuito Aby Warburg e ha poi ampiamente argomentato Salvatore Settis – nella xilografia che illustra le Stanze per la giostra di Poliziano, Giuliano sta inginocchiato davanti a un altare, sopra il quale brucia un fuoco e dietro il quale, in una nicchia, sta la statua di una divinità femminile, con una lancia nella mano destra. Sulla facciata frontale dell'altare si legge la scritta CITA/REA. Se l'iconografia assimila la divinità davanti a cui Giuliano è inginocchiato a una Pallade – più volte nominata nelle Stanze come figura di Simonetta – la scritta porta a identificare la figura con Venere. La figura ibrida di Pallade Citerea – dotata dell'aspetto e degli attributi di Minerva, ma dell'epiteto della dea dell'amore – è costruita su un'erudita allusione alla tipologia della *Venus Victrix*, la Venere che con la forza della seduzione riesce a denudare Marte e si appropria delle sue armi (Settis 1971, 169).

Nell'arazzo in particolare, con tutta probabilità vicino al "panno" botticelliano, la dea risulta impegnata in un'azione che, nell'iconografia e nell'immaginario del tempo, è propria della potenza di Venere: dismettere l'armatura guerresca.

In questo caso Minerva impugna un lungo ramo di ulivo al posto della lancia e si è spogliata della sua stessa armatura – lo scudo con la Gorgone e la corazza, appesi ai tronchi degli alberi – laddove nello schema iconografico al tempo corrente era Marte a essere spogliato da Venere delle sue armi: è l'impresa di svestizione che Rossane/Afrodite, con l'aiuto degli eroti, compie su Alessandro/Ares nel dipinto ellenistico di cui Luciano aveva fatto l'ekphrasis e che Leon Battista Alberti propone agli artisti come esercizio di riconversione in pittura; è la stessa impresa che compare sul rovescio della medaglia pisanelliana per Sigismondo Malatesta, dove le armi del bellicoso signore di Rimini sono appese a un cespuglio di mirto. È, soprattutto, il soggetto di un'altra opera di Botticelli, datata a quegli stessi anni e con tutta probabilità riferibile allo stesso contesto di committenza: il Marte e Venere, ora alla National Gallery di Londra, oggetto di un'importante studio da parte di Ernst Gombrich che ravvisò nel favo di vespe che ronzano sulle orecchie di Marte un riferimento ai Vespucci, e che identificò in Venere una raffigurazione di Simonetta (Gombrich [1945] 1978).



Anche l'unica Pallade botticelliana che sia giunta a noi – la Pallade e il centauro – è tematicamente collegata alla Pallade su bronconi dello stendardo di Giuliano e non è un caso che Vasari, nella sua menzione, con tutta probabilità confonda le due: è una Pallade che ha assorbito in sé i tratti di Venere, ma è anche la dea della pace. Armata dell'alabarda simbolo di Firenze, porta una veste in cui compare, chiaramente visibile, un emblema ben noto della casa medicea: l'anello con diamante, unico, in intreccio triplicato – divisa dei Medici – o quadruplicato – divisa personale del Magnifico. L'immagine della domatrice del centauro compare anche in un comparto dello strabiliante fondale della Calunnia di Apelle, scenario allegorico di secondo grado in cui Botticelli ambienta la scena già in sé allegorica riconvertita in pittura da un'altra *ekphrasis* luciana.

Nello sfondo architettonico de *La Calunnia* la figura femminile armata di lancia, che afferra per i capelli il centauro, aiutata da un erote che lo cavalca ed è impegnato

a trattenerlo per i polsi dietro il dorso, è presente nel riquadro A6, interpretato sia come 'Pallade con centauro', sia come 'Venere con centauro' (Agnoletto 2013).



Nell'immaginario simbolico-allegorico già antico il centauro è figura della sapienza educatrice, come Chirone maestro di eroi e, fra tutti, di Achille, ma più spesso è figura della violenza brutale e selvaggia, come Nesso che tenta la violenza su Deianira, e come i forsennati centauri che si avventano contro le donne dei Lapiti alle nozze di Piritoo e Laodamia. Nell'immaginario rinascimentale riemerge dall'antico il fantasma del centauro brutale, piuttosto che quello del centauro sapiente: di Nesso piuttosto che di Chirone. Nel ciclo di Piero di Cosimo ricostruito e analizzato da Panofsky la presenza dei centauri ha proprio questa valenza: figure ibride, pre-umane, residui di una fase preistorica della vita dell'umanità che solo l'intervento delle *technai* che stanno sotto il segno di Vulcano, donate agli uomini dal benefattore Prometeo, potrà "civilizzare" (Panofsky [1939] 1975, 69 ss.).

La virtù di questa Pallade vince, facilmente, sul centauro che appare a lei del tutto sottomesso (Wittkover 1938-1939; Lightbown 1978; Acidini Luchinat 2001, che rilegge la raffigurazione piuttosto come allegoria della virtù filosofica e morale). Tutta fiorita di ulivo, è una figura pacificatrice, che protegge e custodisce l'armonia politica della città. Negli stessi anni in cui componeva le Stanze per la Giostra, così Poliziano si rivolgeva a Lorenzo:

O mihi plus superis dilecte, o magne, virentis
Spes una Etruriae, Laurens, quo florida tellus
Et nato genitrix et filia patre superbit,
Pectore qui dubium validis ne potentior armis,
Palladium praefers gladio Mavortis olivam
Iusque pium refers, vix undis cedere passus.
(Poliziano, *Sylva in Scabiem*, 295-300)

L'assimilazione Lorenzo-Pallade compare dunque esplicitamente nel testo di Poliziano, con la segnalazione della preferenza di Lorenzo per l'"ulivo di Pallade" contro la "spada di Marte". Con un movimento ulteriore rispetto all'immaginario allegorico al tempo pervasivo che vede nella coppia Venere-Marte le figure dell'amore che vince sulla guerra, sul piano politico Pallade svolge l'impresa che Venere svolge sul piano erotico: risulta vittoriosa sulle armi di Marte.

III.2. Il modello archeologico, gli "accessori in movimento" e la scelta mitografica relativa a Zefiro

Come è stato ampiamente riconosciuto in tutti i contributi critici, il modello archeologico delle tre figure protagoniste del 'ciclo' allegorico è il medesimo: una serie di disegni risalenti ancora al primo Quattrocento denuncia la notorietà della cosiddetta "Venere pudica", di cui l'esemplare conosciuto come "Venere Medici", ora agli Uffizi, non doveva però essere ancora noto nel primo Rinascimento (Tolomeo Speranza 1981). Il confronto tra la statua romana e le tre figure botticelliane conferma la forte presenza del modello antico nella configurazione della postura del corpo femminile che Botticelli pone al centro delle sue composizioni.



Da notare il fatto che l'artista riproduce in modo sorprendentemente preciso non solo le fattezze delle singole membra dell'originale antico, dalle proporzioni degli arti alla morfologia del ventre, dalla posizione dei piedi alla forma dei seni. Riprodotta fedelmente nei tre esemplari è anche la posizione del braccio sinistro: nella Nascita di Venere e nella Primavera puntualmente coincidente rispetto al modello, nella Pallade facilmente adattato a impugnare l'alabarda. La posizione del braccio destro e il gesto della mano sono invece utilizzati

dall'artista per configurare e semantizzare diversamente le diverse azioni delle tre figure: nella *Nascita* è lo stesso della Venere romana (che guadagna al marmo antico l'incongruo epiteto di pudica); nella *Primavera* il braccio si alza e la mano si atteggia in un gesto significativo, di invito e di ammaestramento; nella *Pallade* il braccio è quasi disteso e la mano è intesa ad afferrare per i capelli il domato centauro (sul tema si veda il saggio *La serie botticelliana e la 'ventilata veste'. Materiali, letture grafiche e saggio interpretativo della Tavola 39 dell'Atlante di Aby Warburg* in "Engramma" n. 4, dicembre 2000). Notevole è invece la libertà con cui l'artista taglia la testa al modello antico, per sostituirla con un volto che dell'antico non vuole avere più il sentore perché si vuole, orgogliosamente, come modernissimo, tutto contemporaneo.

È lo stesso procedimento di personalizzazione e modernizzazione ottenuto mediante la sola sostituzione della testa che metterà in campo il Pollaiuolo nelle figure che animano la *Danza dei nudi* di Villa La Gallina, i cui corpi, nelle fattezze e nelle posture, come è stato brillantemente dimostrato, dipendono tutti da modelli di figure dionisiache tratte da sarcofagi romani, mentre le teste sono tutte contemporanee (Gelussi 2002, Gelussi 2005).

Botticelli dunque taglia la testa alla Venere antica (una testa, per altro, che rispondeva ai canoni estetici dell'età antonina, molto severi per quanto concerne la bellezza femminile), scioglie i capelli che nella Venere romana erano raccolti in una costumatissima acconciatura matronale, e sostituisce al volto antico un volto contemporaneo. Il volto di una modernissima ninfa, che nella *Pallade* e soprattutto nella *Nascita di Venere esibisce una seducente non-acconciatura di lunghi capelli sciolti al vento*.

Fu Warburg a mettere in relazione con i dipinti mitologici di Botticelli le indicazioni date agli artisti da Leon Battista Alberti nella versione in volgare del suo trattato *Della Pittura*:

Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi ed ondegino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano qua et parte in là [...]. A medesimo ancora le pieghe faccino; et nascano le pieghe come al troncho dell'albero i suo' rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di fatica alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti, sendo i panni di natura gravi e continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi tra le nuvole, onde i panni ventoleggino; e quinci verrà a quella grazia che i corpi da questa parte percossi dal vento, sotto i

panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gittati dal vento dolce voleranno per aria (Leon Battista Alberti, *Della Pittura* II, 45).

Nella prescrizione albertiana Warburg trova conferma di un particolare tratto stilistico dei dipinti mitologici di Botticelli – il movimento degli accessori: “Il Poliziano può essere stato comunque ispirato o fortemente incoraggiato dai riferimenti dell’Alberti a considerare la riproduzione degli accessori mossi come problema artistico” (Warburg [1893] 1966, 12). Sintetizzando, secondo Warburg, può essere stato Poliziano, sulla scorta delle indicazioni tecniche di Alberti, a suggerire a Botticelli il teorema secondo cui ‘il movimento fa antico’, ovvero ‘fa rinascimento dell’antico’. E proprio il dottissimo amico potrebbe aver fornito al pittore una suggestione ulteriore nell’invenzione del soggetto, orientandolo verso la scelta di un ben preciso tema mitografico.

Il suggerimento di Alberti sull’inserimento di venti personificati avrà successo, di là a breve, nelle rappresentazioni cartografiche come ad esempio nella Venezia di Jacopo de’ Barbari dove ai bordi della composizione compaiono, tra le nubi, le faccine dei diversi venti, ciascuna accompagnata dall’etichetta con il nome, tutti con le gote enfiate, tutti impegnati a soffiare ciascuno nella sua direzione. Ma nelle composizioni in cui venivano risceneggiate le *fabulae* antiche l’indicazione albertiana parve evidentemente troppo artificiosa per essere raccolta con favore. Botticelli propone però, probabilmente con l’aiuto di Poliziano, una soluzione mitografica che risponde in modo unico, ed ingegnoso, all’indicazione albertiana: in entrambe le composizioni delle “due Veneri” non compare una “faccia del vento zeffiro e austro” posta a soffiare tra le nuvole “onde i panni ventoleggino”, ma, pur tenendo come centrale nella composizione la figura di Venere, sono ricercati e prescelti i due unici episodi nella tradizione letteraria greca e latina in cui Zefiro interviene con un ruolo attivo in una scena mitografica in cui sia presente anche Venere: l’episodio in cui il vento della primavera con la sua spinta porta a riva Afrodite, generata dalla spuma del mare (*Inno omerico* VI, 3-5), e l’episodio in cui è l’attore della violenta cattura erotica della ninfa Chloris, che diventa poi Flora nel giardino di Venere (Ovidio, *Fasti* V, 195).

Quindi è ben vero che Poliziano propone a Botticelli i soggetti per le sue *fabulae* “modellando fedelmente le parole destinate a illustrare questi accessori mossi, sulle parole da lui cercate in poeti antichi” (Warburg [1893] 1966, 12), ma si pone il problema, più complesso, della verisimiglianza tematica della presenza di Zefiro nella composizione. La soluzione escogitata nelle “due Veneri” non corrisponde alla prescrizione albertiana in modo semplice e pedissequo, ma raccoglie l’indicazione rilanciandone e perfezionandone il senso: è una soluzione doppia che risponde a una equazione di secondo grado, l’istanza stilistica che vuole un vento che smuova i corpi e i loro accessori, e la congruenza mitografica della presenza in scena di Zefiro.

III. 3. Le fonti e la composizione del soggetto della (cosiddetta) Primavera

Per la cosiddetta *Primavera* Warburg per primo ha richiamato l'attenzione, come fonte della scena che si svolge sul lato destro della composizione, sul passo di Ovidio, *Fasti* V, 195 ss. che vede Flora in scena come protagonista, a raccontare la sua storia, prima, e quindi a illustrare gli effetti della sua virtù sulla natura e sulle stesse attività amorose degli dei e degli uomini:

Chloris eram quae Flora vocor: corrupta Latino
nominis est nostri littera Graeca sono.
Chloris eram Nymphae campi felicitis [...]
Ver erat, errabam, Zephyrus conspexit: adibam
insequitur, fugio, fortior ille fuit
[...]
Vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae
[...]
Vere fruor semper, semper nitidissimus annus
arbor habet frondes, pabula semper humus
[...]
Hunc meus implevit generoso flore maritus,
atque ait 'arbitrium tu dea floris habe'.
Saepe ego digestos volui numerare colores
nec potui: numero copia maior erat.
Roscida cum primum foliis excussa pruina est
et variae radiis intepuere comae,
conveniunt pictis incinctae vestibus Horae.

Il racconto prende il via dal rapimento di Chloris da parte di Zefiro, e prosegue con la trasformazione della ninfa in Flora. Travolta dalla violenza dell'impeto amoroso, violentata dal vento, la fanciulla viene ripagata della violenza subita diventando la sposa di Zefiro e la dea Flora, dea degli innumerevoli fiori della Primavera: dea del tempo e del luogo in cui è possibile "vere semper frui"; in cui gli alberi danno sempre fiore e frutto, in cui i fiori fioriscono in tale numero e varietà da non poterli neppure contare (nel dipinto saranno i moltissimi e diversissimi fiori che compongono lo straordinario "erbario vivente" del prato: l'espressione è di Pozzi 1997; una accuratissima lettura delle specie botaniche presenti nel prato e nel boschetto della *Primavera*, con discutibili deduzioni ermeneutiche, è proposta da Levi d'Ancona 1983, Levi D'Ancona 1992).

Nella trasposizione figurativa il cambiamento del nome della ninfa da Chloris a Flora – che Ovidio ascrive alla traduzione latina del nome greco – diventa una vera, fisica, metamorfosi che ha l'effetto di uno sdoppiamento figurale. Chloris, rapita e violentata da Zefiro, diventa un'altra figura: la Flora che le sta accanto



(a conferma del successo del tema dell'inseguimento e cattura della ninfa a partire dal *Ninfale fiorentino* di Boccaccio, fino ai testi di Poliziano e di altri poeti del tempo, Warburg richiama diversi *loci paralleli*: Warburg [1893] 1966, 34-35). Dopo la fuga e lo stupro, la preda del desiderio di Zefiro subisce una metamorfosi segnalata con efficacia icastica dal racemo che le esce dalla bocca: da ninfa fuggitiva diventa splendida dea. Per la postura di Flora, per altro convenzionale nella statuaria e nella pittura antica per l'Ora della Primavera, Warburg richiamava puntualmente l'attenzione su alcune stanze della *Giostra* di Poliziano; sono i versi in cui Giuliano assiste all'apparizione di Simonetta:

Candida è ella, e candida la vesta,
 ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
 lo inanellato crin dall'aurea testa
 scende in la fronte umilmente superba.
 Rideli a torno tutta la foresta,
 e quanto può suo cure disacerba;
 nell'atto regalmente è mansueta,
 e pur col ciglio le tempeste acqueta.
 [...]
 Di celeste letizia il volto ha pieno
 dolce dipinto di ligustri e rose;
 [...]
 Ell'era assisa sovra la verdura,

allegra, e ghirlandetta avea contesta
 di quanti fior creassi mai natura,
 de' quai tutta dipinta era sua vesta.
 E come prima al gioven puose cura,
 alquanto paurosa alzò la testa;
 poi colla bianca man ripreso il lembo,
 levossi in piè con di fior pieno un grembo.

Pare fuor di dubbio, dunque, per la composizione botticelliana della prima scena del dipinto – il trio Zefiro, Chloris, Flora –, la doppia ispirazione dal testo ovidiano e delle stanze della *Giostra* di Poliziano come due fasi distinte, messe insieme in un esercizio di riscrittura mitografica. La fuga, la paura, la sorpresa della ninfa ovidiana sono ben restituite nella postura della Chloris della *Primavera*, che mentre ancora fugge già volta il capo verso il suo nerboruto rapitore, già fatta docile dal sopruso della sua prepotenza. La Flora della *Primavera* è in piedi, non guarda verso la Chloris che era prima e a cui è legata icasticamente soltanto da un sottile racemo, quasi non ricordasse più lo stupro subito nel racconto ovidiano: ora, seguendo alla lettera il dettato di Poliziano, è tutta impegnata a tenere in grembo i suoi fiori (“levossi in piè con di fior pieno un grembo”), con una mano tiene sollevato un lembo della veste (“poi colla bianca man ripreso il lembo”) costellata di fiori diversi, tutti sbocciati e variamente colorati (“di quanti fior creassi mai natura,/ de' quai tutta dipinta era sua vesta”).

Di tutto il poemetto di Poliziano, gli studiosi che si sono occupati del tema continuano a citare soltanto i versi e le stanze ‘scoperti’ da Warburg e letti – soltanto quei singoli passaggi – come una sorta di progetto iconografico sotto la cui dettatura sarebbero stati eseguiti poi i dipinti botticelliani. Ma le *Stanze* di Poliziano non servono soltanto da partitura scritta per la restituzione in immagine della storia di Flora, giusta Ovidio: l’operetta, letta nella sua completezza, a partire dalla sua sintassi compositiva e dal tema della storia mitologica, offre anche spunti più ampi, utili a una lettura complessiva della *Primavera*. Quella che viene sceneggiata dal Poliziano è la trama di una vera e propria conversione ad Amore di cui è utile proporre una sintesi:

Giuliano, chiamato classicamente ‘Iulo’, è giovane e non conosce Amore: è dedito solo alla caccia e devoto a Diana. Come un Ippolito euripideo, deride gli amanti, le loro smanie e i loro, per lui incomprensibili, sospiri. Giuliano-Iulo vive in una dimensione selvatica, all’aperto, tra i boschi, i monti e le selve. Ma si diletta anche delle arti liberali: frequenta Apollo “guida delle nove sorelle” e “si godea con le Muse e con Diana” (I.11). Avverso però ad Amore, lo chiama “ceca peste” (I.13). Cupido si sente provocato ed esattamente come accade nell’episodio di Apollo e Dafne narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (per fare un solo esempio, certamente noto a Poliziano), “crudelmente ridendo” (I.23), decide di reagire e

di vendicarsi provando la sua invincibile potenza anche alla più renitente tra le creature. E, come conviene a un dio, mette alla prova il suo potere su una vittima di pregio: Iulo, quasi pari agli dei (I.23 ss). Così nel tempo di primavera, segnato dalla presenza prepotente di Zefiro (nominato più volte nel I libro: I.25, I.68, I.77, I.99, I.113), inganna Giuliano-Iulo che se ne va, come sempre, alla caccia, “inculto sempre e rigido in aspetto” (I.10), “colla chioma arruffata e polverosa / e d'onusto sudor bagnato il petto” (I.33). Andando così in una radura, improvvisamente gli appare la ninfa. Allora in quel preciso momento Cupido: “Al nervo adatta del suo stral la cocca / poi tira col suo braccio poderoso, / tal che raggiugne l'una e l'altra cocca; / la man sinistra con loro focoso/ la destra poppa colla corda tocca” (I.40). Iulo, colpito dalla freccia, “è preso nella rete”. La descrizione della visione della ninfa, della sua veste e del suo gesto è quella già citata sopra nelle stanze 43-47. Dopo la visione: “Già s'inviava per quindi partire / la ninfa sovra l'erba lenta lenta” (I.48). Fermata dalle domande incantate di Giuliano-Iulo, la ninfa si arresta e “ben parve che s'apri un paradiso” (I.50). La ninfa risponde e dopo aver parlato della sua provenienza, del suo status di donna maritata, e aver detto il suo nome – Simonetta –, dice: “Ma perch'io in tutto el gran desir t'adempì / e 'l dubio tolga che tuo mente rompe / meraviglia di mie bellezze tenere / non prender già, ch'io nacqui in grembo a Venere” (I.53). Compiuta l'impresa, Cupido svolazzando si reca proprio nel Regno della madre, Venere (che troverà in compagnia di Marte), nel dolce regno “ov'ogni Grazia si diletta / [...] / ove tutto lascivo drieto a Flora / Zefiro vola e la verde erba infiora” (I.68; ma Zefiro e il suo alito vengono ricordati continuamente, anche in I.77 e I.80). Il Regno di Venere viene descritto come una “valle ombrosa di schietti arbuscelli / [...] / ove arma l'oro dei suoi strali Amore / [...] / e lieta Primavera mai non manca” (I.71-72). Nel Regno di Venere viene rievocata la nascita dal mare della dea (già citata sopra, stanze 99-101) e un erudito Cupido “giovane nudo faretrato augello” (I.120) si impegna a polemizzare con l'Eros del Simposio platonico (II.9: “Io non son nato da ruvida scorza”) e con l'Amore spennacchiato dei Trionfi di Petrarca. Dopo l'enumerazione dei suoi successi, le Stanze si interrompono con la menzione della giostra in cui Iulo promette ad Amore: “Io porterò di voi nel campo insegna” (II.46). Si tratta dell' “insegna” che Giuliano portò come suo stendardo nella giostra e che, stando alle ricostruzioni in base alle fonti documentarie e iconografiche, raffigurava un sole, una Pallade vestita con una veste “d'oro fine” ma con elmo, lancia e scudo, un ceppo di ulivo a cui era legato un cupido, con frecce e arco rotti e, sotto, “fiamme di fuoco che ardevano rami d'ulivo” (Settis 1971, 140 ss.).

Come cercherò di mostrare, dunque, non solo le stanze indicate da Warburg come testo di ispirazione diretta della scena di Flora, ma l'intera opera di Poliziano può essere chiamata in causa come fonte di ispirazione tematica, con importanti incidenze anche sui dettagli, per il soggetto *Primavera*: in questa prospettiva anche le altre due scene montate in successione da destra a sinistra (rispetto all'osservatore) possono essere ricollegate alla narrazione complessiva proposta da Poliziano.



Al centro della composizione una figura stante raffigura Venere: le svariate letture del significato della *Primavera* che, soprattutto a partire dagli anni '70 del XX secolo, hanno avanzato altre ipotesi di identificazione per la protagonista della narrazione figurata (vedi, per tutti, il prezioso richiamo di Villa 1998 alle *Nozze di Mercurio e Filologia* di Marziano Capella e all'iconografia di Retorica nella tradizione delle miniature umanistiche) concorrono ad aggiungere altre suggestioni possibili, spesso raffinate e ingegnose, nonché plausibili nella sofisticata temperie intellettuale in cui opera Botticelli, ma non smentiscono l'identificazione primaria che resta collegata, fuor di ogni ragionevole dubbio, alla figura di Venere. Nessun margine di incertezza lascia la presenza del Cupido in volo, abbinato anche dall'asse sintattico alla figura femminile, né la veste della dea (quasi identica a quella della *Venere e Marte* di Londra) a cui è sovrapposto il mantello *double face*: rosso da un lato, stellato dall'altro, a richiamare la doppia natura della Venere Urania e Terrena, mediante il simbolismo della doppia *facies* della dea caro al neoplatonismo ficiniano e al tempo immediatamente eloquente e assolutamente perspicuo (Wind [1958] 1971, 154 ss., 171-173).

Sulla posa e la danza delle tre Grazie – già riconosciute da Warburg come le tre *facies* della *charis* erotica: *Pulchritudo*, *Castitas*, *Voluptas* – restano illuminanti le considerazioni contenute nello studio di Edgar Wind (Wind [1958] 1971, 145-147; ma vedi anche, in relazione alla medaglia con le tre Grazie di Giovanni Pico della Medaglia e all'incontro del suo pensiero con il neoplatonismo fiorentino, Scalinì 2001 e Castelli 2001). Una importante lettura è offerta anche da Dempsey 1971, solo parzialmente in accordo con la lettura warburghiana di Wind e, prima, di Warburg [1893] 1966, 30).

Il gesto che Venere fa con la mano sinistra è senza dubbio un gesto di invito e di ammaestramento, più che, come pure è stato sostenuto da Wind, un gesto che mirerebbe a “temperare” la danza delle Grazie (Wind [1958] 1971, 148-149: l'ipotesi di una “Venere come dea della moderazione” obbliga lo studioso a una

complicata e astrusa spiegazione, fondata su un passo di Plotino, tradotto da Marsilio Ficino, per la verità molto poco pertinente, che costituisce la pagina più debole dello splendido saggio). Si tratta dunque del gesto di una Venere che invita e insegna, esattamente sovrapponibile al gesto della 'magistra artium' che, nell'affresco di Villa Lemmi eseguito da Botticelli nello stesso torno di anni, invita e accoglie il giovane Signore nel consesso delle Arti.



Secondo la lezione già stilnovistica e segnatamente cavalcantiana, recuperata da Marsilio Ficino, è la Venere maestra d'amore, che emancipa l'uomo educandolo alla cultura e all'amore e che, mediante amore, schiude neoplatonicamente l'accesso al divino.

Al centro della composizione sta dunque la dea: celeste e terrena. L'arco di luce e fogliame che la circonda, il suo volto con quella dolcissima espressione e l'inclinazione della testa accostano la figura di Venere alla stupefacente Madonna della Pala Bardi, divina *alma mater*.

"Madonna Venere come 'Nostra Signora del Giardino'" scrive Aby Warburg, con riferimento esplicito all'*alma Venus* lucreziana, divinità che nell'immaginario filosofico e figurale del tempo ha un ruolo chiave per la conciliazione tra il neoplatonismo e la cultura cristiana (Warburg [1893] 1966, 43); Venere che ritma l'"armonia discorde" della danza delle Grazie, che sono insieme il suo corteggio e la sua triplice figura (Wind [1958] 1971, 150).

Allo stesso Edgar Wind va anche il merito di aver proposto la lettura anche compositivamente più coerente e convincente della complessa architettura del dipinto: come indica eloquentemente la cifra delle Grazie in primo piano, le "nove figure" (così conteggiate negli inventari del tempo) saranno da raggruppare in triadi: Zefiro-Chloris-Flora, le tre Grazie e Cupido-Venere-Mercurio, uniti dal richiamo del colore rosso riservato alle vesti delle tre figure.

La figura maschile sul lato sinistro della composizione è dunque un Mercurio che del dio indossa il petaso e calzari ma è armato di spada e, con la verga ermetica su cui si avvinghiano due aggressivi draghetti, è intento a fuggire le nubi tra i rami.

Strana azione di un ben strano Mercurio: non saranno da sottovalutare le letture astronomiche e stagionali che interpretano l'atto e la postura del dio come moti ricollegabili, in qualche modo, al pianeta che del dio porta il nome e il carattere (Levi D'Ancona 1983, Levi D'Ancona 1992, Villa 1998) o, più verosimilmente, in consonanza con la figura del dio con la raffigurazione contenuta nelle *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi del 1547, all'azione attribuita al dio-pianeta nei confronti delle ultime nubi dell'inverno che Mercurio fuga per consentire l'avvento della primavera (Zöllner 1998, 38).

A conforto di una chiave interpretativa che privilegia l'aspetto stagionale/atronomico dell'opera è stata suggerita anche una convincente lettura del dipinto come "parata di divinità primaverili" (Dempsey 1968, 252). Charles Dempsey mette a confronto con la *Primavera* un'incisione di Virgil Solis di Norimberga (1514-1562) che fa parte di un ciclo dedicato alle stagioni dell'anno (Dempsey 1968, 255 ss.).



Nella stampa un corteo di divinità procede da sinistra a destra (quindi in senso inverso rispetto al dipinto di Botticelli) e nell'ordine sfilano: una nuda "Venus" lascivamente abbracciata a "Mars", un Pan, una "Urania", vestita e con il capo circondato da stelle, due Muse con lunghe tube che portano il nome di "Clio" e "Euterpes", quindi un carro che porta in trionfo, seduta su un trono sulla cui spalliera sta appollaiato un musico, "Ver", "Flora" intenta a intrecciare un serto di fiori; sopra di lei svola un "Copido" con l'arco teso; davanti, sul carro sta un satiro che soffia in una siringa; il carro è trascinato da due tori; la processione si conclude con un "Mercuri[us]" che guida il corteo, dotato di tutti i suoi attributi convenzionali (caduceo con i serpenti attorcigliati, petaso e sandali alati): come nell'opera di Botticelli, il dio è rivolto di spalle rispetto alle altre figure e volge il capo verso la sfilata che lo segue. L'incisione in effetti mostra notevoli consonanze, nei personaggi e nella composizione, con il dipinto botticelliano e fa ipotizzare che dietro la composizione ci sia anche memoria di un corteo in costume con divinità primaverili. Il dipinto sarebbe dunque un quadro 'stagionale', adatto secondo lo studioso alla collocazione rurale della villa di campagna dei Medici a cui sarebbe stato destinato (Dempsey 1968, 254). Vero che è nell'incisione tutte le figure hanno un carattere rustico, fattezze tozze e

rozze, abiti da villani; il tono campestre è enfatizzato dalla presenza del satiro sul carro e del dio caprino accanto al lascivo Marte, impegnato a sbaciucchiare e abbracciare una Venere che esibisce una volgare e procace nudità. Il corteo è presentato come una sfilata carnascialesca, accompagnata da musica a fiato e a corda. Una tonalità del tutto diversa da quella che pervade i tratti e i gesti delle figure del dipinto di Botticelli, in cui tutte le figure sono caratterizzate da tratti somatici finissimi, i gesti sono composti e cortesi, le vesti sono raffinatissime, le nudità scoprono la grazia e l'eleganza di corpi perfetti; lo stesso Zefiro che prepotente e violento afferra la fuggente Chloris, comunica la potenza erotica invincibile dell'amore e non certo lascivia. La maggiore evidenza e semplicità degli elementi presenti nell'incisione può costituire una chiave di lettura facilitata dei ben più complessi elementi dell'opera di Botticelli: l'effetto del vento di primavera, che fa fremere di passione i corpi e vivifica tutta la natura, nell'incisione viene tradotto nell'amplesso sconcio di Venere e Marte e nella bassa sensualità delle figure caprine. La posizione di Mercurio alla testa del corteo nell'incisione, in analoga postura "retrograda", conferma una lettura progrediente anche del quadro (da sinistra a destra, in senso inverso rispetto all'incisione), in cui pure Mercurio sarà "scorta e duce" non solo della Grazie, ma dell'intera processione delle figure. Nell'incisione compare sia la nuda "Venus" che la stellata "Urania", le due ipostasi di Afrodite che nel quadro di Botticelli sono unificate nella figura centrale. Come si è visto, per altro, l'idea di una destinazione rurale dell'opera di Botticelli è stata smentita dai documenti pubblicati nel 1975 che testimoniano della presenza dei dipinti non già nella Villa di Castello, ma nella dimora urbana di Lorenzo di Piefrancesco, la casa di via Larga.

Secondo Dempsey, il dipinto potrebbe dunque essere letto come "parata" e perciò, riaccreditando la malcerta e imprecisa descrizione di Vasari, tutti i personaggi a loro modo "dinotano la primavera" nel senso che illustrano una progressione della stagione che muove da destra a sinistra e conduce *per figuras* da Zefiro, dio associato al mese di aprile, a Mercurio, dio associato al mese di maggio. "Spring thus begins and ends with the same cloud dispelling wind, starting with the advent of Zephyr, and departing with Mercury, in whose month the season turns to summer" (Dempsey 1968, 252): il collegamento tra Mercurio e maggio potrebbe trovare una conferma in Festo, *De signif. verb.* 133 e Ovidio *Fasti* V 669-670, in cui si registra che le idi di Maggio erano dedicate ai mercanti (perché in quel giorno era stato fondato il tempio dedicato a Mercurio ai piedi dell'Aventino), e soprattutto in *Fasti* V 103-104, laddove Ovidio sostiene che Mercurio dà al mese "maius" il nome della madre, Maia. La posizione di Mercurio, comunque, lo identifica anche come guida delle Grazie: un ruolo che è affidato al dio, in alternativa ad Apollo, già negli *Inni orfici*, avidamente compulsati nell'ultimo quarto del XV secolo dagli umanisti alla ricerca di vie esoteriche alla sapienza antica, e da lì passerà nei testi mitografici di Giraldi e

Cartari, la cui tav. LXXXVIII è accompagnata dal testo: “Come ci insegnarono gli antichi parimente nella immagine delle *Gratie*, facendo che fosse loro scorta, e duce Mercurio [...]” (608-610).



Mercurio che dissolve le nubi dell’inverno; Mercurio *retrogradus* rispetto alle altre figure, come il moto del pianeta cui il dio si assimila per catasterismo; Mercurio dio della fine della primavera; Mercurio, guida delle Grazie: suggestioni iconografiche e mitografiche che concorrono nella complessa costruzione del profilo di Hermes nell’immaginario del Rinascimento. Perché Hermes nel XV secolo è, soprattutto, figura e nome della più profonda, più indicibile, sapienza, e anche nel dipinto di Botticelli l’azione che impegna il dio al punto da distrarlo dalle scene di amore e di grazia che si svolgono alle sue spalle non può non avere anche una valenza squisitamente filosofica; questo Hermes, come vede

bene Wind, è impegnato nel gioco ermeneutico del velamento e disvelamento: “Gioca con le nubi, piuttosto, come uno ierofante platonico, toccandole ma solo leggermente, perché esse sono i veli benefici attraverso i quali lo splendore della verità trascendente può raggiungere lo spettatore senza distruggerlo. ‘Rivelare i misteri’ significa muovere i veli pur conservando la loro opacità, in modo tale che la verità possa passare attraverso di essi senza accecare. Il segreto trascendente è tenuto nascosto, eppure viene fatto trasparire attraverso il mascheramento [...]. La saggezza più alta consiste nel sapere che la luce divina abita le nubi” (Wind [1958] 1971, 153-154).

La *Primavera* si lascia leggere dunque anche come una sequenza narrativa che racconta icasticamente la sublimazione, nel regno perfetto di Venere, della potenza d’Amore. Amore, presente in triplice figura, entra prepotente nella sintassi dell’opera dal lato destro, in figura dell’impeto violento di Zefiro, che irrompe nel quadro con la sua vitale sensualità; svolazza sopra le figure, in figura di Cupido, bendato ma sapiente e veggente e perciò preciso e inesorabile nella sua mira (Wind [1958] 1971, 146); esce, guidando la danza delle Grazie, in figura di Mercurio, figura della saggezza e della rivelazione che dissipa le nubi che fanno velo alla verità.

Come aveva ben visto Warburg, il tema dell’opera di Botticelli è *Il Regno di Venere*: un regno-paradiso che è un boschetto d’aranci, dai tronchi pieni e virenti

di fronde, dai cui rami pendono insieme fiori e frutti. Qui Venere non è solo protagonista e regina, ma regista di ogni scena che accade nel suo paradiso: e con il suo gesto cortese e perentorio si rivolge bensì alla triade delle sue Grazie, ma pare rivolgere anche un invito a Mercurio a voltarsi, a stare nel suo giardino.

III.4. Le fonti e la composizione del soggetto della *Nascita di Venere*

Per la *Nascita di Venere* Warburg appuntò l'attenzione sulle Stanze 99-101 della Giostra di Poliziano, direttamente ispirate ai vv. 1-13 dell'omerico *Inno VI ad Afrodite*. Così Poliziano descrive uno degli episodi mitici intarsiati sulla porta del palazzo di Venere:



Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
si vede il frusto genitale accolto,
sotto diverso volger di pianeti
errar per l'onde in bianca spuma avvolto;
e drento nata in atti vaghi e lieti
una donzella non con uman volto,
de zefiri lascivi spinta a proda,
gir sopra un nicchio, e par che 'l cel ne goda.
Vera la schiuma e vero il mar diresti,
e vero il nicchio e ver soffiâr di venti;
la dea negli occhi folgorar vedresti,
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;

l'Ore premer l'arena in bianche vesti,
 l'aura incresparle e crin distesi e lenti;
 non una, non diversa esser lor faccia,
 come par ch'a sorelle ben confaccia.
 Giurar potresti che dell'onde uscissi
 la dea premendo colla destra il crino,
 coll'altra il dolce pome ricoprissi;
 e, stampata dal piè sacro e divino,
 d'erbe e di fior l'arena si vestissi;
 poi, con sembiante lieto e peregrino,
 dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,
 e di stellato vestimento involta.
 Questa con ambe man le tien sospesa
 sopra l'umide trezze una ghirlanda
 d'oro e di gemme orientali accesa,
 questa una perla alli orecchi accomanda;
 l'altra al bel petto e' bianchi omeri intesa,
 par che ricchi monili intorno spanda,
 de' quai solien cerchiar lor proprie gole,
 quando nel ciel guidavon le carole.
 (*Stanze per la giostra*, 99-102)

Da notare come anche in questo caso la sofisticata operazione di Botticelli sia in linea con le raccomandazioni albertiane sull'esercizio che i pittori possono fare riconvertendo in pittura le *ekphraseis* di opere antiche (Maffei 1994), e anzi vada oltre le indicazioni del *De Pictura* complicando il gioco con una riconversione pittorica dall'*ekphrasis* contemporanea 'anticheggiante' contenuta nelle *Stanze* del Poliziano, che a sua volta prende spunto da un testo e da un modello antico (*l'Inno omerico a Venere*; la figura della *Venus pudica*). Anche per la *Nascita di Venere*, dunque, è evidente che il testo di Poliziano ispira l'insieme e i dettagli della esecuzione di Botticelli. Warburg arriva ad asserire che: "La supposizione che proprio Poliziano [...] abbia fornito a Botticelli il *concetto* diviene certezza pel fatto che il pittore si allontana dall'*Inno omerico* negli stessi particolari in cui se ne allontana il poeta" (Warburg [1876] 1966, 5; 16). Ciò tuttavia non è esattamente vero, in primo luogo perché il testo greco è molto più succinto e generico rispetto alla ampia e dettagliata descrizione poliziana (come lo stesso Warburg, per altro, finisce per riconoscere: Warburg [1876] 1966, 8); in secondo luogo perché la composizione di Botticelli si discosta dalla descrizione delle *Stanze* per un dettaglio a cui non viene generalmente riconosciuta una particolare rilevanza ma al quale invece, in una resa così attenta, puntuale qual è quella botticelliana rispetto al testo di riferimento, sarà da restituire il senso di una scelta significativa: la presenza di una sola figura femminile che attende e accoglie la dea del mare e la avvolge

nel manto, al posto delle “Ore in bianche vesti”, le “tre ninfe” previste dal testo di Poliziano.

Rispetto alle *Stanze* l'azione che nel testo polizianesco è articolata in momenti diversi e successivi è riassunta in un unico tempo compositivo, in cui simultaneamente Venere nasce dalla spuma del mare resa feconda da Urano (la restituzione pittorica della schiuma è ottenuta con il particolare effetto di luminescenze che caratterizza la tecnica sperimentale esercitata nel dipinto, ben descritta da Acidini Luchinat 2001, 110-111), viene sospinta sulla conchiglia – il “nicchio” del testo di Poliziano – dagli Zefiri, approda alla sponda e viene accolta a terra da una premurosa ninfa che attende di avvolgerla nel mantello.

Sulla sinistra della composizione – secondo il dettato del testo di riferimento – gli “zefiri” sono tanto “lascivi” da essere rappresentati come una coppia di amanti: la posa sensuale che allaccia in un abbraccio i due venti, intrecciando le gambe dell'uno sul fianco dell'altro e le braccia intorno alla vita; la diversa taglia delle due figure (molto più piccola e sottile quella in secondo piano, allacciata al corpo del primo); la diversità nel colore dei capelli (scuri per la figura in primo piano, biondi per l'altra); i tratti del volto (decisamente virili nel primo, delicati nel secondo); la grazia delle mani intrecciate, che abbracciano il vento più poderoso; la sensibile morbidezza delle carni del vento biondo; l'accennata rotondità del suo seno che sbuca dal mantello; tutti questi elementi fanno intendere che si tratti senza dubbio di una coppia maschio-femmina. Anche l'incarnato è di diverso colorito, secondo una convenzione già propria della pittura classica che caratterizza le figure maschili con una carnagione più bruna, le femminili con un colorito decisamente più pallido (stessa carnagione hanno, per altro, lo “Zefiro femmina”, la Venere e la Ninfa; ma si veda la stessa variazione di incarnato nelle figure maschili e femminili della *Primavera*). Lascivi dunque in quanto Zefiri perché ispirano il desiderio amoroso: ma contemporaneamente, nella sincesi figurativa, “lascivi” in quanto essi stessi coppia di amanti, lascivamente stretti l'una all'altro, dal loro stesso alito ispirati: e quell'amplesso in volo comprende anche “gli amori” menzionati nel testo accanto agli “zefiri” che fanno venire a terra il “nicchio” della dea.

Al centro della composizione Venere, sulla conchiglia-nicchio, risponde alla postura descritta da Poliziano, fatta eccezione per l'inversione dei gesti compiuti dalle due mani: nel dipinto, all'inverso rispetto al testo, la dea si copre con la mano destra il “dolce pomo” del seno, mentre con la sinistra trattiene i capelli, riproducendo però esattamente il doppio gesto del modello archeologico, la cosiddetta “Venus pudica”.

La più significativa differenza rispetto al testo di Poliziano è, come si diceva, la riduzione delle “tre ninfe”, poco sopra chiamate “Ore”, che in bianche vesti

“premono l’arena”, a una sola. Ed è una ninfa, sì, questa Ora della *Primavera*: una primavera, al suo inizio, in figura di adolescente. La veste che indossa è bensì “bianca” (come prescrive il testo di riferimento) ma soltanto nel colore di fondo, dato che è tutta fiorita: il quale dettaglio corrisponde invece meglio a un passaggio di Ovidio (che di poco segue i versi indicati come ispiratori della scena di Flora nella Primavera) che evoca le “pictis incinctae vestibus Horae” (*Fasti* V, 217), che fanno da corteggio alla ninfa Flora in primavera. I fiori che adornano il fondo bianco della veste sono mazzetti in boccio, chiusi, teneri, quasi monocromi. Un serto di rami e foglie incornicia la scollatura della veste; un cinto di rami e foglie le stringe la veste (“incincta”, come le ovidiane *Horae*) sotto l’acerbo seno. I capelli non sono del tutto sciolti (come il testo polizianoesco suggerirebbe), ma ancora in parte raccolti in trecce infantili. Il manto, che nei versi di Poliziano è uno “stellato vestimento” è invece un panno dal fondo rosso, cosparso di un motivo floreale. Sullo sfondo, dietro all’Ora della Primavera, si intravede un boschetto di agrumi: i fusti degli alberi sono sottili, le fronde verdissime, e ancora spunta da terra qualche ramo d’arbusto non ancora fattosi tronco. Più che un bosco è l’anticipo, la promessa di un bosco: così come la giovanissima Ora promette, annuncia, più che far risplendere, la bellezza della primavera.

“The *Birth of Venus* was not intended as a pendant to the *Primavera*; it is rather an independent expression, a refinement, of the same idea”: già Charles Dempsey, nel suo primo importante saggio del 1968, metteva in stretta connessione tema e dettagli figurativi della *Nascita di Venere* e della *Primavera*, fino ad arrivare al punto di identificare la “rudely female figure” stretta tra le braccia di Zefiro con la ninfa Chloris, passando sopra al dettaglio delle ali che caratterizza senza ombra di dubbio la figura come ‘Zefira’ o Aura (giusta Vasari), vento femmina (Dempsey 1968, 266-267). Sta di fatto però che i nessi figurativi e i richiami tra l’una e l’altra opera confermano l’ipotesi che si tratti propriamente di “a refinement of the same idea”.

La prima conferma viene dall’evidenza dell’uso incrociato dello stesso modello archeologico per la postura e l’atteggiamento delle due figure centrali. Si aggiunge il ricorso, che abbiamo cercato di illustrare poco sopra, degli stessi passaggi degli stessi testi – *Fasti* di Ovidio e *Stanze* di Poliziano – per l’una e l’altra opera: la veste “picta” dell’Ora nella *Nascita di Venere* proviene da un verso ovidiano che segue di poco il racconto di Chloris-Flora; lo “stellato vestimento” di cui Venere, accolta dalle Ore, dovrebbe essere “involta” secondo la descrizione di Poliziano (stanza 101), si trova invece – come manto stellato – nella *Primavera*.

Altro parallelo si può riscontrare nella sintassi compositiva dei due dipinti: al centro della *Primavera* sta, come per altro affermava testualmente Vasari, un’“altra Venere”, rispetto alla dea che sorge dalla spuma del mare nella *Nascita di Venere*.

Una nuda, l'altra vestita e rivestita con un mantello double face che rimanda alla doppia funzione – astrale e terrena – della divinità, come vuole la teoria neoplatonica riproposta nei testi ficiniani (Panofsky [1969] 1992, 117-118), ma che anche corrisponde esattamente allo “stellato vestimento” del testo di Poliziano.

Come si è detto, in forza di una scelta mitografica mirata e consapevole, sia nella *Nascita di Venere* che nel *Giardino di Venere* compare la figura del vento Zefiro coinvolto in un'azione non decorativa o di contorno, ma come soggetto attivo dell'azione mitografica. Nella *Primavera* però Zefiro appare come un maschio adulto, nerboruto e prepotente; nella *Nascita di Venere* è raffigurato come un essere giovane, dai tratti e dalle forme delicati, quasi indistinguibili dalle forme e dai tratti del volto del vento femmina con cui è avvinghiato in un tenero abbraccio, a restituire il senso di un dolce innamoramento adolescenziale piuttosto che il crudo stupro narrato figurativamente nella *Primavera*.

Illuminante per il collegamento tra le due opere risulta poi il raffronto tra la veste dell'Ora nella *Nascita di Venere* e quella di Flora nel *Giardino di Venere* (un raffronto già proposto da Dempsey 1968, 267-268). L'analisi ravvicinata mostra come si tratti dello stesso tessuto, con un analogo motivo floreale: ma nel caso della *Nascita di Venere* i fiori sono ancora in boccio e, crudi, attendono di fiorire; nella veste di Flora, invece, sono compiutamente sbocciati in un tripudio di forme e colori (che ricorda il testo ovidiano). Fioriti e maturati sono anche i serti di foglie che ornano la scollatura e la cinta dell'Ora e di Flora. In particolare il dettaglio del serto che le cinge la vita sotto il seno dimostra come si tratti esattamente degli stessi rametti che, fioriti, si mantengono però nel serto che cinge la veste di Flora in un particolare intreccio di forma identica all'intreccio del serto dell'Ora.



Già Warburg, ricostruendo la cronologia mitografica delle due opere notava che “La *Nascita di Venere* raffigura come essa è sospinta dai zefiri sulla riva di Cipro, la *Primavera* raffigura il momento successivo” (Warburg [1893] 1966, 46). Nella *Nascita di Venere* la figura dipinta è una adolescente, poco più che una bambina, dalle forme ancora pienotte e non del tutto aggraziate, goffa ancora un poco e incerta per la memoria recente della sua infanzia, che assiste premurosa e innocente alla nascita della dea;

nella *Primavera* Chloris/Flora è prima raffigurata come una giovane ninfa, e poi, dopo la fuga e la metamorfosi, come una giovane e bellissima donna: la regina dei fiori nel giardino di Venere, braccio operativo della dea che dissemina nel mondo, con i suoi fiori, fertilità per le piante e per gli animali. La ninfa adolescente che

accoglie la dea nella *Nascita di Venere* pare un ritratto della dea della primavera quando era ancora bambina (anche Warburg [1893] 1966, 48 indicava una somiglianza fisiognomica tra la Flora della *Primavera* e l'Ora della primavera). Nella *Nascita di Venere*, l'Ora della primavera è una Flora non ancora violata dall'impeto erotico di Zefiro, non ancora "nupta", non ancora da quello stravolta e trasformata nella splendida dea della Primavera. La crescita anagrafica del personaggio femminile Ora-Chloris/Flora corrisponde alla maturazione dei fusti degli alberi del boschetto, che nella *Nascita di Venere* si affacciano sul lato destro della composizione e sono ancora giovani e radi, cosparsi di teneri fiorellini; nel giardino della Primavera invece le piante che circoscrivono l'architettura dell'hortus sono diventate alberi ad alto fusto che, ispirate anch'esse dal vitale soffio di Zefiro, appaiono cariche di fiori e insieme di frutti.

IV. L'identificazione dei personaggi storici e la committenza

IV.1. L'emblema del broncone

Sulla clamide di Mercurio ricorre un motivo in cui Wind ha voluto vedere "fiamme rovesciate" simbolo di morte (Wind [1958] 1971, 151). Lo studioso è indirizzato in questa lettura simbolica dall'identificazione, già proposta da Warburg e più volte rilanciata dalla critica, del personaggio mitologico con Giuliano de' Medici. Come testimoni a favore di questa identificazione è richiamata una vaga somiglianza fisiognomica del Mercurio della *Primavera* con i tratti somatici, la pettinatura, l'aspetto di Giuliano, così come possiamo ricavarli dalle diverse versioni del ritratto di mano dello stesso Botticelli (probabilmente eseguite *post mortem*, sulla maschera funebre).



Un dettaglio emerso in un'analisi riflettografica in infrarosso e pubblicato nel 1982 parrebbe fornire una ulteriore conferma della identificazione di Mercurio con Giuliano: nel disegno sottostante alla pittura Mercurio teneva le palpebre abbassate, "un dato fisiognomico che subito evoca l'attitudine tipica di Giuliano de' Medici" (Acidini Luchinat 2001, 35 e note, con riferimenti bibliografici). Il dettaglio più

significativo, non adeguatamente valorizzato nelle letture critiche anche recenti, pare però essere il motivo che Mercurio esibisce sulla clamide.



Più che di generiche fiammelle, si tratta propriamente di un broncone acceso, secondo la stilizzata iconografia dell'emblematica medica: un tronco secco capace però di riprendere fuoco, così come la gloria dei Medici – il lauro di Lorenzo – è sempre in grado di rigenerarsi. Il broncone che non si spegne era uno degli emblemi preferiti nell'autorappresentazione dei Medici. Così Pulci nelle *Stanze per la Giostra di Lorenzo de' Medici*, del 1469:

Era quel verde d'alloro un broncone
che in tutte sue divise il dì si truova
et lettere di perle vi s'appone
che dicono pur che el tempo si rinnova.
(Luigi Pulci, *Stanze per la Giostra*, LXXI)

In una medaglia di Lorenzo compare il motto UT LAURUS SEMPER LAURENTI FAMA VIREBIT (Cox Rearick 1984, 25). E ancora da ricordare, nel citato passaggio della *Vita di Botticelli* di Vasari, l'impresa, che stava sotto la Pallade, "con bronconi che buttano fuoco". L'impresa compare anche sul margine di alcuni manoscritti fiorentini, tra cui una traduzione di Plotino di mano di Marsilio Ficino (Cox-Rearick 1984, 21: il riferimento è al Laur. ms. Plut. 82, 10 f.3r; cfr. Levi D'Ancona 1983, n.1529, ma v. anche Laur. Plut. 35.2).

Anche Paolo Giovio nel *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme e d'amore* ricorderà il broncone fiammeggiante come una delle imprese 'di famiglia' adottata dal figlio del Magnifico:

Usò il Magnifico Pietro figliuolo di Lorenzo, come giovane et innamorato i tronconi verdi incavalcati, i quali mostravano fiamme et vampi di fuoco intrinseco, per significare che 'l suo ardor d'amore era incomparabile, poi ch'egli abbruciava le legna verdi et fu questa invenzione del dottissimo huomo M. Angelo Politiano, il quale gli fece ancor questo motto d'un verso latino: IN VIRIDI TENERAS EXURIT FLAMMA MEDULLAS. (Paolo Giovio nel *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese*, Venezia 1556, 32).

Fu Poliziano dunque, secondo la preziosa testimonianza di Giovio, a predisporre per Piero di Lorenzo il motto che completa il senso dell'emblema. Ma l'impresa con i bronconi, a quanto attesta Giorgio Vasari nel testo in cui descrive le 'inventioni' con cui aveva decorato il palazzo mediceo, era già stata adottata

da Giuliano de' Medici, il quale l'avrebbe portata nella giostra del 1475 proprio come simbolo del suo amore inconsumabile per Simonetta:

– Questa impresa che gli fate [...] con quel troncon tagliato verde che nelle tagliature de' rami getta fuoco, con quel motto scritto che dice SEMPER, sapete il suo significato?

– Dicono che questa impresa portò Giuliano nella sua giostra sopra l'elmo, dinotando per quella che, ancora che la speranza fusse dell'amor suo tronca, sempre era verde e sempre ardea, né mai si consumava.

(Giorgio Vasari, *Ragionamento [...] sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo delle Loro Altezze Serenissime, Firenze, 1588, giornata II, ragionamento II [cfr. Vite VIII, 118]*)

La notizia contenuta nel testo di Vasari completa le informazioni dedotte dalle altre testimonianze sullo stendardo di Giuliano, di cui abbiamo dato conto più sopra. Anche Vasari dunque, qualche decennio più tardi, riprese l'emblema del broncone, di cui probabilmente sintetizzò il nuovo significato politico (il ritorno dei Medici) con l'originario significato amoroso (la passione di Giuliano), e lo utilizzò infatti per decorare la "sala di Lorenzo vecchio" a Palazzo Vecchio, proprio in corrispondenza del ritratto di Giuliano, fratello di Lorenzo. Un emblema che diverrà caro ai Medici proprio in quanto si prestava a essere riadottato, con rinnovato significato: e ciò soprattutto nella seconda età medicea, dopo l'esilio.

Nel 1512, al ritorno trionfale dei Medici a Firenze dopo l'esilio, secondo Vasari, Lorenzo il giovane adottò l'emblema del broncone "per mostrare che rinfrescava e risorgeva il nome dell'avolo" (Vasari, *Vite VI*, 251-254). Per il secondo Lorenzo, Grazzini compose un componimento in cui si legge: "E come la Fenice/Rinasce dal Broncon del vecchio Alloro/così rinasce dal ferro un Secol d'oro" (I 134).

Anche Piero di Cosimo nel *Perseo che libera Andromeda* degli Uffizi fa comparire un broncone (ancora parzialmente secco, ma che ha già cominciato abbondantemente a rifiorire), in primo piano, esattamente al centro della tavola, sulla spiaggia del mare in cui campeggia il mostro già soggiogato da Perseo, che sta per sferrare il colpo decisivo.

Nel cielo un Mercurio sta volando come per portare aiuto all'eroe ormai vittorioso. Vasari, che dà una descrizione entusiastica del dipinto, ne attribuisce la commissione a Filippo Strozzi "vecchio" (Vasari, *Vita di Piero di Cosimo*, 580), ma la critica è concorde nel riconoscere che Vasari probabilmente commette un errore e la commissione è da attribuire "al figlio di Filippo, Giovanni Battista, chiamato sempre col nome del padre": l'opera andrà quindi collocata dopo il 1512, data del ritorno dei Medici, di cui gli Strozzi erano parenti e accessi sostenitori. La centralità del broncone riconferma la pregnanza e la perspicuità – per

i contemporanei – del simbolo: Firenze-Andromeda viene liberata dal ‘mostro’ e Perseo-Medici è rappresentato, nell’asse centrale della composizione, sia dalla figura mitica dell’eroe sia dal broncone rifioriente collocato proprio sotto di lui.



Suggestiva, per la nostra ricostruzione, un’altra notizia che ricaviamo sempre da Vasari: prima della commissione Strozzi, Piero di Cosimo si era già esercitato sul tema del mostro marino, in un’opera di cui l’artista aveva fatto dono proprio a Giuliano de’ Medici: “Un mostro marino che egli fece e donò al figlio del Magnifico Giuliano de Medici, che per la deformità sua è tanto stravagante, bizzarro e fantastico, che pare impossibile che la natura usasse e tante deformità e tanta stranezza nelle cose sue” (Vasari, *Vita di Piero di Cosimo*, 580).

Si tratta dunque di un emblema che verrà ripreso dal nipote Piero di Lorenzo e poi più tardi anche dal figlio di questi, Lorenzo, ma che probabilmente era stato inventato per Giuliano con un significato prettamente amoroso. Il primo significato amoroso dell’emblema pare del tutto confermato anche dal motto scelto da Poliziano per Piero, in cui si risente echeggiare il virgiliano “est mollis flamma medullas” di *Eneide* IV, 66, in riferimento a Didone (Settis 1971, 136).

Se al ritorno dall’esilio il broncone diverrà un simbolo della rinascita politica della famiglia dei Medici, non così era negli anni ’80 del XV secolo, quando, a quanto ci risulta da diverse testimonianze, dopo la morte di Giuliano l’impresa era stata adottata da Lorenzo di Pierfrancesco. Il broncone, non secco ma verde e avvolto in un cartiglio con il motto SEMPER VIRENS, ora presso il Museo Nazionale del Bargello, compare in una mattonella proveniente dalla casa di Via Larga.



Ancora negli inventari della casa di via Larga si trova menzione di un letto e di un lettuccio decorati con il motivo delle fiammelle; e nella villa di Fiesole, sempre di proprietà di Lorenzo di Pierfrancesco, due “forzieretti” sono decorati con lo stesso motivo (Shearman 1975, 22).

Per la cappella della Villa del Trebbio lo stesso Lorenzo di Pierfrancesco commissionerà a Botticelli la Pala con *Madonna col Bambino fra i santi Domenico, Cosma, Damiano, Francesco, Lorenzo e Giovanni Battista* ora alla Galleria dell'Accademia a Firenze.



Sulla veste di San Lorenzo, in cui si riconosce un ritratto del committente, compaiono le fiammelle rovesciate: a indicare certo, nella ricercata polisemia della sofisticata erudizione del tempo, le fiamme del supplizio del santo, ma anche l'impresa ereditata da Giuliano.

Tornando al Mercurio della Primavera. È innegabile una prima identificazione della figura mitologica con Giuliano, richiamata dalla presenza di Flora-Simionetta, posta simmetricamente all'altro lato della tavola esattamente sulla stessa

linea di piano rispetto a Mercurio: come farebbe pensare il disegno preparatorio, è Giuliano che Botticelli immagina come prima figura in cui identificare il suo strano Mercurio che, più che una raffigurazione del dio, ci appare, non per caso, come la rappresentazione di un personaggio reale nelle vesti del dio della sapienza. Ma nell'esecuzione definitiva del dipinto (che non sarà necessario, come fanno alcuni, distanziare di alcuni anni rispetto alla prima ideazione) l'identificazione si complica per una ulteriore idea che non smentisce, ma va a sovrapporsi alla prima. Mercurio, per l'impresa che porta sulla clamide, non può non essere identificabile con Giuliano, primo detentore dell'impresa del broncone infiammato, ma è anche, contemporaneamente, Lorenzo di Pierfrancesco, il possessore, committente o comunque destinatario dell'opera di Botticelli, che quell'impresa dell'illustre cugino morto tragicamente nel 1478 aveva fatto sua.

IV.2. Il ciclo mitologico di Botticelli e gli intrecci amorosi, politici, commerciali tra i Medici, i Vespucci, gli Appiani

A partire dalla lettura di Warburg e sulla base dei vari riscontri documentari raccolti poi nelle indagini successive per molti decenni, l'interpretazione iconologica dei dipinti mitologici di Botticelli è stata configurata sull'ipotesi base di un riconoscimento, sotto il sottile velo del travestimento mitologico, della storia d'amore di Giuliano e Simonetta. In particolare Warburg rilevava la pervasività dell'immagine della giovane donna e proponeva come chiave interpretativa maggiore del ciclo la chiave di una "allegoria della memoria di Simonetta" (Warburg [1893] 1966, 48; vedi anche Pedersoli 2005).

Fa gioco a questa idea la fatale coincidenza delle date di morte, per altro non sempre adeguatamente evidenziata nei contributi critici: Simonetta muore, di tisi, il 26 aprile 1476 (Tognarini 2002, 12-13). La morte della giovane e notissima signora suscita una grande impressione nella Firenze del tempo, di cui si hanno eco nella cronaca e nei componimenti letterari composti per la morte prematura di quella che diverrà di là a poco, nell'immaginario contemporaneo, l'icona della grazia e della bellezza (Farina 2001; Lazzi, Ventrone 2007, 129-131 e *passim*). Giuliano muore nella congiura dei Pazzi il 26 aprile 1478. Identica data di morte, a soli due anni di distanza l'uno dall'altro. Una data che cade in aprile, il mese dell'amore e di Venere. Anzi, alla fine di aprile, verso maggio: quando la stagione passa dal dominio di Zefiro al cielo di Mercurio. È del tutto inverosimile che, in un'epoca così avida di congiunture e curiosa di parallelismi e di concordanze astrali, la coincidenza fra le date di morte non sia stata notata e non sia entrata a far parte costitutiva della storia di amore e di morte dei due famosissimi amanti.

La serie dei dipinti mitologici sarebbe stata commissionata in ambito medico, supportata dal Poliziano con le fonti poetiche antiche e moderne, e infine eseguita da Sandro Botticelli, nel clima di quella precisa ed eccezionale coinci-

denza luttuosa. Un'idea che resta valida, come si vedrà, ma con un'importante revisione. La datazione delle opere del ciclo agli anni 1480-1485 pone infatti una questione che va inevitabilmente affrontata: il perché dello scarto tra i fatti storici e la loro rappresentazione. Perché Botticelli metterebbe mano al 'ciclo' a distanza di almeno quattro anni dalla seconda morte? L'ipotesi, che ha una certa fortuna nella fittissima storia critica che riguarda quest'opera, di una prima versione della Primavera, lasciata incompiuta per la morte di Giuliano e poi ripresa più tardi, ha trovato, come si è visto, un appiglio nell'esame riflettografico, con la scoperta del disegno preparatorio che sta sotto la pellicola pittorica: un profilo che avvicina maggiormente il volto di Mercurio ai tratti fisiognomici di Giuliano, noti soprattutto grazie alla serie dei ritratti botticelliani. Ma se è certo che un 'pentimento' c'è stato nel progetto dell'artista tra l'ideazione e l'esecuzione del volto della figura, l'idea di un'opera così impegnativa lasciata non finita per almeno quattro anni e poi ripresa (con in mezzo il soggiorno romano dei Botticelli) pare comunque antieconomica e difficile da sostenere. È però una ipotesi produttiva perché ci mette, con tutta probabilità, sulla pista giusta.

È per primo Lightbown 1978 (seguito da altri, tra cui si segnala Zöllner 1998) che riconduce la committenza della Primavera all'occasione del matrimonio tra Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide Appiani. Successivamente, in un prezioso studio che ricostruisce la dinamica delle relazioni politiche, economiche, matrimoniali che intercorrono tra gli Appiani – la casata al potere a Piombino –, i Medici e i Vespucci (Tognarini 2002), è stata resa nota una serie di documenti che, valutata nel suo giusto peso, porta un contributo forse decisivo per la risoluzione del problema della datazione e della committenza delle opere di Botticelli.

Il tessuto di relazioni commerciali e matrimoniali che, almeno dalla metà del XV secolo, coinvolgono in fasi alterne di prossimità e di distanza i Medici e gli Appiani (che controllano le miniere di allume e di ferro di Piombino e dell'Elba) trova un primo momento di sutura con l'arrivo a Firenze di Simonetta Cattani: cugina degli Appiani e cresciuta in casa del signore di Piombino, Jacopo III, che aveva sposato la sorellastra Battistina Fregoso, nel 1469, a 16 anni, va sposa a Marco della famiglia dei Vespucci, al tempo alleati e sodali dei Medici. La presenza della giovane donna strettamente imparentata con gli Appiani di Piombino, pur nella turbolenza del tempo, garantisce un periodo di relativa solidità all'alleanza tra i Medici e gli Appiani. D'altro canto il rapporto amoroso di Simonetta con Giuliano, celebrato con l'impresa della giostra del 1475, e forse la relazione della giovane con lo stesso Lorenzo, pare rinsaldare, anziché guastare, le relazioni amicali e commerciali fra i Medici e i Vespucci, al punto che, nella più recente bibliografia, torna alla ribalta una lettura puritana, già ottocentesca, della vicenda che tende a riconoscere la realtà della relazione erotica e a rubricare il rapporto tra Simonetta e Giuliano come un amore 'platonico' e letterario, di stampo cortese, che sarebbe da ricondurre alla *nouvelle vague* neo-stilnovistica in auge in quegli anni a Firenze.

IV.3. “Sulla traccia di Simonetta”: Giuliano e Simonetta, Giuliano e Semiramide, Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide

La morte di Simonetta, celebrata dai Medici con un'impressionante pompa da 'funerali di stato' di cui danno ampio conto le fonti, interrompe il filo delle relazioni politiche, commerciali, oltre che matrimoniali tra i Medici e gli Appiani; scrive al proposito Ivan Tognarini: “L'imparentamento diretto per via matrimoniale tra i Medici e gli Appiani sembra essere un obiettivo costante perseguito per almeno mezzo secolo” (Tognarini 2002, 32). Il vincolo, in qualche modo stretto con Simonetta e interrotto con la sua morte, va ripristinato, e i Medici tentano di porre immediato rimedio alla situazione: è del 1476 un patto nuziale tra Giuliano de' Medici e la undicenne Semiramide Appiani, sorella di Jacopo IV signore di Piombino e nipote di Simonetta in quanto figlia della sorellastra Battistina Fregoso. Si tratta di un patto che avrebbe reso saldissima l'alleanza tra Firenze e Piombino e che, proprio per questo, viene stigmatizzato e osteggiato dalla diplomazia dei vari stati e dei diversi imprenditori in lizza per l'egemonia economica sulla zona, e che perciò è documentato da vari e diversi documenti (pubblicati e commentati ora in Tognarini 2002, 32 ss.): in particolare in una lettera di Gentile Rocchi a Niccolò Michelozzi si fa riferimento a “quello parentado [...] di Giuliano con Piombino sulla traccia di Simonetta” (BNF, fondo manoscritto Ginori Conti, n. 29 dell'inventario della donazione, 81, in Tognarini 2002, 32). Sulla base solida di quella promessa relazione parentale con la casata al potere, a Piombino, nel 1477, Lorenzo firma con gli Appiani un contratto della durata di 5 anni per il monopolio dello sfruttamento delle miniere di ferro dell'Isola d'Elba (Tognarini 2002, 37).

Con la morte di Giuliano, il 26 aprile 1478, viene nuovamente a cadere la possibilità di stringere un vincolo parentale tra i Medici e gli Appiani. Tra i sospettati di complicità con i Pazzi sono anche Marco Vespucci e il padre Piero, che, almeno fino a due anni prima – fino ai giorni della morte di Simonetta – era in rapporti di intimità con Lorenzo con il quale è attestata una strettissima corrispondenza sull'andamento clinico della malattia della preziosa nuora, la cui salute pare stare a cuore tanto al suocero Piero che al principe: a Lorenzo Piero si rivolge quasi quotidianamente, non solo per aggiornarlo ma, soprattutto, per richiedere consulti e assistenza dai medici più famosi del tempo (Maestro Stefano e Moisè Ebreo), incluso il sostegno economico per pagarne le parcelle (Tognarini 2002, 12-13).

Dopo i lunghi mesi in cui esplose la feroce vendetta di Lorenzo contro i congiurati e tutti quanti sono sospettati di connivenza con i Pazzi, il periodo più fosco della vita pubblica e privata di Lorenzo – fosco dal punto vista politico, ma fosco anche sotto il profilo economico per l'andamento degli affari commerciali dei Medici, soltanto a partire dal 1480 il clima civile del cielo su Firenze inizia a

rasserrenarsi, e i Medici iniziano a riannodare il complicato intreccio di relazioni parentali, sociali, economiche, politiche, diplomatiche.

È in questo contesto che finalmente, nell'agosto del 1481, viene siglato il patto nuziale e nel 1482 vengono celebrate le nozze tra Semiramide e Lorenzo di Pierfrancesco: si salda così lo strategico vincolo di parentela tra i Medici e gli Appiani a cui, con alterne vicende, le due famiglie lavoravano da decenni. Negli anni tra il 1478 e il 1482 chi si era prodigata per tenere vive le relazioni tra le due famiglie era stata soprattutto Violante Cattaneo, la madre di Simonetta che dopo la morte anche dell'altra figlia, Battistina Fregoso, nel 1474, aveva preso in carico la nipote, figlia di Battistina e dell'allora signore di Piombino Jacopo III: Semiramide, su cui paiono concentrarsi gli interessi di un vero e proprio investimento sia da parte degli Appiani che da parte dei Medici. Da Piombino, dove risiedeva con la nipotina presso la residenza del nuovo signore Jacopo IV, fratello della stessa Semiramide, Violante chiamata Chateroccia "governava" sull'educazione della giovane nipote e ne rendeva conto a Lorenzo, tenendolo aggiornato "per l'affectione et singolare amore" che il signore di Firenze continuava a dimostrare verso la famiglia degli Appiani, proprio mediante lei, la madre di Simonetta e nonna di Semiramide (Tognarini 2002, 40-41). Un affetto che sarà stato certamente sincero ma che era anche corroborato, come si è visto, da meno sentimentali ragioni di interesse economico, collegate alle miniere degli Appiani le cui rendite erano entrate in gioco anche nella dote di Simonetta per le nozze con Marco Vespucci (1469), nel patto nuziale di Semiramide con Giuliano (1477) e ora nella dote di Semiramide per le nozze con Lorenzo di Pierfrancesco (1482).

V. Una storia di amore, di morte, e dell'amore che rinasce a primavera

Il matrimonio tra Semiramide e Lorenzo di Pierfrancesco, inizialmente fissato per il maggio 1482, fu celebrato il 19 luglio 1482, "essendo in bruno", ovvero a lutto, a maggio, Firenze, per la morte di Lucrezia de' Tornabuoni madre di Lorenzo (Tognarini 2002, 41). Era un venerdì, come nota Giovanna Lazzi: "giornata solitamente evitata per un simile avvenimento ma bene augurante se intesa come giorno di Venere" (Lazzi, Ventrone 2007, 143).

Botticelli era pronto a prestare il suo "orecchio pronto e mano volonterosa" (Warburg [1893] 1966, 58) per restituire in pittura le *fabulae* del mito che Poliziano aveva già adattato nelle Stanze per la giostra alla storia d'amore di Giuliano e Simonetta, e che ora si prestavano in modo particolarmente calzante a raccontare la storia, bellissima e tragica, del mito moderno di Giuliano e Simonetta: ora che finalmente si celebravano le nozze di Semiramide, nuova Simonetta, e di Lorenzo, che di Giuliano aveva ereditato l'impresa del broncone secco che riprende fuoco.

Nella *Primavera* la storia d'amore di Giuliano e Simonetta – ora reincarnati in Lorenzo e Semiramide – viene raccontata come una conversione di uno Iulo recalcitrante, che Botticelli raffigura come un Mercurio retrogradus, che ancora renitente volta le spalle a Venere, ma è chiamato da tutte le figure a entrare nel “regno di Venere”, a entrare nel Paradiso: dallo Zefiro lascivo, che mostra la sua potenza su Chloris e fa fiorire il mondo; dall'incanto stupefacente di Flora-Simonetta; dal cenno invitante di Venere stessa, che porta la veste della sposa. E le tre Grazie allacciate l'una all'altra, scorta dell'ancora distratto Mercurio (che gioca con il “filamento di nubi che si impigliato nella sua verga” (Wind [1958] 1971, 150), non solo non si frappongono tra Mercurio e Venere, ma “fanno velo”: ovvero, neoplatonicamente, ficinianamente, rivelano Venere a Mercurio con la loro danza. Mercurio è chiamato dentro il regno di Venere soprattutto da Amore: un Cupido che segue alla lettera la descrizione polizianesca e che è raffigurato proprio nell'attimo preciso in cui scocca la freccia, nella posa precisa che si riscontra nella stanza I.40. Quando quella freccia, nel dipinto ancora incoccata, avrà raggiunto la Grazia mediana che è il suo bersaglio (Chastitas, secondo gran parte della critica figura di Semiramide), Mercurio-Giuliano si girerà, vedrà Flora-Simonetta e vedrà il paradiso e si convertirà ad Amore.

La sposa – controfigura di Simonetta ma anche di Semiramide – nella *Primavera* compare come una splendida ninfa, inseguita dall'impeto erotico e poi, iniziata da Zefiro, è fatta Flora, donna perfetta: la sua veste è fiorita, come il suo corpo ha acquisito grazia di forme, il suo volto si è affinato e il serto che porta in vita è fiorito. Simonetta nelle Stanze di Poliziano si dice “nata in grembo a Venere”, e il passaggio viene letto come una conferma della nascita di Simonetta a Portovenere. Nella Nascita di Venere, opera eseguita più tardi come *prequel* della Primavera, Simonetta è presente non già in veste di Flora, ma direttamente in figura di Venere, e ad attenderla, all'approdo a terra, c'è una bambina che porta una veste bianca, con fiori ancora in boccio, un serto in vita, che deve ancora tutto sbocciare: non casualmente, possiamo dire a questo punto, unica Ora, con una variazione, rispetto alla fonte di ispirazione, che riduce le ninfe che accolgono sulla sponda e rivestono la dea da tre a una.

Nel boschetto della Primavera gli “arbuscelli”, rappresentati ancora come virgulti nella Nascita di Venere, sono fertili fusti svettanti – fiori e frutti di arancio, promessa nuziale. Mercurio è ancora retrogradus, ma fra un attimo si volterà e avverrà il miracolo d'amore. Amore trionfa: Amore che porta la benda ma mira esattamente il bersaglio (Wind [1958] 1971, 146). Cupido non è cieco, non è la “ceca peste” che Giuliano credeva: la sua benda, come tutti i velami, rivela, svela misteri altrimenti indicibili.

26 aprile 1476/26 aprile 1478: in quel giorno fatale segnato così crudelmente dalla stelle, è avvenuta la ricongiunzione degli amanti: là, nel paradiso d'Amore,

sarà celebrato quel patto di nozze che in terra non poteva essere siglato. Subito al momento dell'incontro Simonetta aveva dichiarato a Giuliano il suo statuto di sposa legittima di un altro:

Io non son qual tua mente invano auguria,
non d'altar degna, non di pura vittima;
ma là sovra Arno innella vostra Etruria
sto soggiogata alla teda legittima.
(Poliziano, *Stanze per la Giostra*, I.51)

Ora, nel giardino, pronuba per le nozze sarà Venere stessa: una Venere sapiente, in veste di sposa, in un bosco fiorito d'aranci. La direzione del dipinto, stando alla posizione quasi di corteo delle figure, sembra andare da destra a sinistra; e così, seppure con ripresa circolare, lo legge Wind (Wind [1958] 1971, 155). La *Nascita di Venere*, stando al testo di Poliziano che costituisce la filigrana del disegno botticelliano, si legge senza dubbio nell'altro verso: prima gli Zefiri e poi l'Ora che accoglie la dea e la ammantava. E pure anche nel Giardino di Venere il complesso 'gioco figurato' può essere letto anche da sinistra a destra: prima, secondo le Stanze, viene la renitenza di Iulo, poi verranno le Grazie, lo scoccare della freccia di Amore e l'incontro con Simonetta sotto lo sguardo attento e benevolente di Venere. Giuliano-Mercurio si volterà in questo giorno fatale: accadrà in un attimo e vedrà Flora-Simonetta, nata in grembo a Venere e già iniziata all'amore da Zefiro.

Il racconto del mito d'amore e di morte delle icone delle due casate dei signori di Firenze e di Piombino torna a vivere per celebrare le nozze di Lorenzo e di Semiramide: nuovo Giuliano, nuova Simonetta. Sulla terra Pallade-Lorenzo ha provveduto a vendicare la congiura e la morte del fratello domando il centauro della pazzia e ristabilendo la pace, anche grazie al patto di Napoli – siglato contro la lega di Sisto IV; e il golfo di Napoli è con tutta probabilità il paesaggio che fa da sfondo alla Pallade e il centauro, dove Lorenzo il Magnifico si fa raffigurare in veste di Pallade, ma con i tratti di Simonetta.

Nel *Giardino di Venere*, intanto, una volta saldati in collana i frammenti aoristici dell'incantamento amoroso, una volta ricomposto il mosaico della passione



ispirata da Zefiro con la grazia di Flora e la compostezza di Venere, l'armonia palindroma della danza delle Grazie con la sapienza di Mercurio che gioca a dissipare le nuvole, Amore non sbaglia il bersaglio e si compiono le nozze fatali. Questo avviene il 26 di aprile nel Regno di Venere.

English Abstract

As is known Aby Warburg is credited with having proposed first the hypothesis of a common pattern that supports – in terms of subject, thematic inspiration, committance – the three ‘allegorical’ paintings by Sandro Botticelli preserved in the Gallerie degli Uffizi in Florence: the “Birth of Venus”, the so-called “Spring”, “Pallas and the Centaur”. Moreover, Warburg is credited with having set the reading of the ‘profane’ paintings by Botticelli, if not as a consequential series, as a ‘cycle’ due to the same context of the committance, which has to be considered as a whole, as part of a thematically coherent iconological interpretation.

The original critical interpretation of documentary data available at his time and the hermeneutical basting proposed by Warburg, have been partially confirmed, in part clarified, in part corrected by the many studies that have taken place during the Twentieth Century and up to the present day. After more than a hundred years after the formulation of Warburg’s hypothesis, which involves the possibility of an overall interpretation of the mythological paintings by Botticelli, however it remains still largely valid, and, as I will try to argue in this paper, it is worth relaunching, with the necessary mendings and clarifications, precisely because of the critical, technical, artistic and documentary new acquisitions by the researches of art history and iconology on the work of Botticelli.

Only from 1480, after long months in which the fierce vengeance of Lorenzo de’ Medici against the conspirators and all those suspected of conniving with the Pazzi explodes, the gloomiest period of Lorenzo’s public and private life – from the bleak political point of view, but also from the bleak statement for the commercial development of the business of the Medici – began to clear, the civilized atmosphere of the sky of Florence brightened up, and the Medici began to renew the complicated web of social, economic, political, diplomatic and family relationships.

Finally in this context, 1482 the wedding of Lorenzo di Pierfrancesco and Semiramide Appiani was celebrated: and so the strategic bond of kinship between the Medici and the Appiani that, with ups and downs, the two families had worked for for decades, was welded. More than a love story based on sentimental reasons, a bond of economic interest, related to the Appiani mines in Piombino whose income was also at play in the dowry for the marriage of Simonetta Appiani with Marco Vespucci (1469) and after in the marriage covenant of Semiramide Appiani with Giuliano De Medici (1477) failed for the death of Giuliano in the Pazzi’s Conspiracy, and now, finally, in the dowry for the marriage of Semiramide Appiani with Lorenzo di Pierfrancesco (1482).

The marriage of Semiramide and Lorenzo di Pierfrancesco was originally scheduled for May 1482, but was celebrated only on 1482, July 19th, Florence being in mourning – “essendo in bruno” – for the death of Lucrezia de’ Tornabuoni, mother to Lorenzo. Botticelli was ready to lend his “ear ready and willing hand” (as Warburg wrote) to return to painting *fabulae* of the myth that Poliziano in 1474 had already adapted at the love story of Giuliano and Simonetta in the *Stanze per la Giostra*. Now the modern myth of Giuliano and Simonetta – a story both beautiful and tragic – was ready to be readapted to the new marriage between Medici and Appiani families. Finally the wedding of

Semiramide Appiani (as a “new Simonetta”) and Lorenzo di Pierfrancesco (who had inherited the Giuliano’ enterprise with the dry ‘broncone’ ever capable of re-burning) was celebrated.

This is the subject of the “Spring” painted by Botticelli. In springtime the love story of Giuliano and Simonetta – now reincarnated in Lorenzo di Pierfrancesco and Semiramide – is celebrated: when Cupid’s arrow has reached the Grace median (Chastitas, according to most critics is a figure of Semiramide), Mercury – as a figure of Lorenzo di Pierfrancesco ‘after’ Giuliano – will turn and he will see Flora-Simonetta. The Botticelli painting is a double celebration, both real and mythical. While the real marriage, based almost on economical reasons, between Appiani and Medici takes place on the earth, the mythical marriage between Giuliano and Simonetta takes place in the paradise of Venus.

Riferimenti bibliografici

Acidini Luchinat 2001

C. Acidini Luchinat, *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Milano 2001.

Agnoletto 2013

S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Cappella di Apelle*, “La Rivista di Engramma”, 104 (marzo 2013).

Bayer 1885

Josef Bayer, *Aus Italien: Kultur und Kunstgeschichtliche Bilder und Studien*, Leipzig 1885.

Castelli 2001

P. Castelli, *Scientiae plenitudo. Bellezza e rapimento nella medaglia picchiana, in Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla corte del Magnifico*, Mirandola 2001, 25-46.

Cox Rearick 1984

J. Cox Rearick, *Dynasty et Destiny in Medici Art*, Princeton 1984.

Dempsey 1968

C. Dempsey, *Mercurius Ver: The Sources of Botticelli’s Primavera*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXXI (1968), 251-273.

Dempsey 1971

C. Dempsey, *Botticelli’s Three Graces*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXXIV (1971), 326-330.

Dempsey 1992

C. Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli’s Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992.

Dempsey 1999

C. Dempsey, *Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli and Politian's Stanze per la Giostra*, "Renaissance Quarterly", LII (1999), 1-42.

Farina 2001

R. Farina, *Simonetta: Una donna alla Corte dei Medici*, Torino 2001.

Gelussi 2002

M. Gelussi, *La Danza di nudi di Antonio del Pollaiuolo (1460-75). Un'ipotesi di riconoscimento di modelli iconografici antichi tratti dai sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani*, "La Rivista di Engramma", 21 (novembre/dicembre 2002).

Gelussi 2005

M. Gelussi, *La scultura dipinta: disegni e deduzioni da sarcofagi nel Quattrocento*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, 405-422.

Gombrich [1945] 1978

E. H. Gombrich, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche*, trad. it. Torino 1978.

Lazzi, Ventrone 2007

G. Lazzi, P. Ventrone, *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Firenze 2007.

Levi d'Ancona 1983

M. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera: a Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze 1983.

Levi D'Ancona 1992

M. Levi d'Ancona, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici. Nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere*, Firenze 1992.

Lightbown 1978

R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work. Complete catalogue*, voll. I-II, London 1978.

Maffei 1994

S. Maffei (a cura di), *Luciano, Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994.

Neri 1885

A. Neri, *La Simonetta*, "Giornale storico della letteratura italiana", V (1885), 131-147.

Panofsky [1939] 1975

E. Panofsky, *Studi di Iconologia*, trad. it., Torino 1975.

Panofsky [1969] 1992

E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di Iconografia*, trad. it., Venezia 1992.

Pedersoli 2005

A. Pedersoli, *Un ciclo mitologico di Botticelli*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, 343-362.

Pozzi 1997

G. Pozzi, *Comunicazione presso il Corso di alta cultura della Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 1997.

Reber, Bayersdorfer 1889-1891

F. von Reber, A. Bayersdorfer, *Klassischer Bilderschatz*, vol. III, München 1889.

Scalini 2001

M. Scalini, *Pulchritudo, Amor, Voluptas. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in *Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla corte del Magnifico*, Mirandola 2001, 21-34.

Settis 1971

S. Settis, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIV (1971), 135-177.

Shearman 1975

J. Shearman, *The Collection of the Younger Branch of the Medici*, "The Burlington Magazine", 117 (1975), 12-27.

Smith 1975

W. Smith, *On the original location of the Primavera*, "The Art Bulletin", 57 (1975), 31-40.

Tognarini 2002

I. Tognarini, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano 2002.

Tolomeo Speranza 1981

M. G. Tolomeo Speranza, *La Venere Pudica*, in M. Calvesi (a cura di), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milano-Roma 1981.

Villa 1998

C. Villa, *Per una lettura della "Primavera". Mercurio "retrogrado" e la Retorica nella bottega di Botticelli*, "Strumenti critici", 86, XIII, 1 (1998), 1-28.

Warburg [1893] 1966

A. Warburg, *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano*, trad. it. *La Rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, 1-58.

Wind [1958] 1971

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, trad. it., Milano 1971.

Wittkover 1938-1939

R. Wittkover, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", III (1938-1939), 194-205.

Zöllner 1998

F. Zöllner, *Botticelli. Toskanischer Frühling*, München 1998.

Foglietto del calendario del 26 aprile

Antonella Sbrilli

Cinque giorni prima del primo di maggio (*in quintum Kalendas Majas*) – come riporta Poliziano – cioè il 26 aprile del 1478, la domenica prima dell'Ascensione, ha luogo nel Duomo di Firenze la congiura dei Pazzi, in cui Giuliano de' Medici viene assassinato. Due anni prima, nello stesso giorno, era morta di tisi Simonetta Vespucci, la cui breve vita è intrecciata a quella di Giuliano. Tre secoli dopo, intorno al 1787, Vittorio Alfieri dedica alla congiura una delle tre tragedie della libertà, mettendo in rilievo la figura di Bianca de' Medici, sorella di Lorenzo e Giuliano. Nella realtà moglie di Guglielmo Pazzi, nella tragedia Bianca è sposa di Raimondo, che ha un ruolo cruciale nell'agguato. Per i congiurati, nelle parole di Vittorio Alfieri, l'arco di tempo del 26 aprile è notte "estrema... di servaggio o di vita" (atto IV, scena VI), è "il dì prefisso" (atto III, scena I), per Bianca è il "giorno infausto" (atto V, scena I).

È aprile, il mese che nei Libri d'Ore quattrocenteschi è rappresentato da giardini e laghetti, donzelle che colgono fiori, scene di fidanzamento, in un tempo scandito dalle festività religiose, dai mercati, dalle attività agricole, dai cicli stagionali. Il calendario è ancora quello giuliano, modificato dall'imperatore Augusto, in vigore prima della grande riforma di papa Gregorio XIII nel 1582. E secondo il calendario speciale della città di Firenze – che partiva dal 25 marzo, giorno dell'Annunciazione – l'anno è iniziato da poco più di un mese. È una data che rimane impressa nella storia della città e che dalla storia arriva alla poesia, al teatro, alla narrazione. Come spesso è successo e continua a succedere. Tante date storiche diventano la materia prima della scrittura e dell'invenzione artistica, passando dal tempo lineare del già accaduto a quello ricorsivo della creazione e della lettura.

La data (dal latino *datum*: dato, redatto il) è la denominazione di un giorno del calendario, che a sua volta è un sistema di partizione del tempo "in cui vengono espressi i periodi di rivoluzione planetaria della Terra intorno al Sole e della Luna intorno alla Terra come unità temporali di riferimento per il calcolo dei giorni interi" (Kassung 2002). Composta da numeri o da numeri e dalla parola che indica il mese, la data partecipa di una natura pubblica e privata, amministrativa e identitaria e – come è stato detto – predispone una cornice alla dispersività e alla compresenza dei fatti accaduti e del loro collocarsi nel ricordo. Un modo di addomesticare il tempo, trattandolo come uno spazio (Ong 1986); una bandierina piantata sul calendario perpetuo (Bartezzaghi); e ancora: "Luce di stella morta / giunta da un trapassato presente" (Magrelli 1999).

Le date si ritrovano nell'opera di numerosi artisti, in una gamma variegata di riflessioni sul tempo, sul qui-e-ora, sulla distanza e sull'assenza: nei collage col giornale dei cubisti e dei futuristi; nei giochi di Alighiero Boetti con i foglietti del calendario che compongono le cifre dell'anno con quelle dei giorni; nei dipinti con la data del giorno in corso di On Kawara; nella ripetizione quotidiana di una stessa foto...

Sei secoli fa, cinquant'anni fa, ieri, nel futuro, o – molto spesso – senza alcuna indicazione annuale, i giorni si presentano in veste di crononimi nella letteratura, costituendo un calendario custodito nelle pagine che si riattiva a ogni ritorno della stessa data, a ogni sua rilettura. Nel blog Diconodioggi (www.diconodioggi.it) dal 1 gennaio 2013 è pubblicata giorno per giorno una selezione delle storie (fanzionali, ma anche storiche diventate finzione letteraria e artistica) che fanno riferimento a un giorno dell'anno. Giorni prodigiosi, come il 5 di marzo dedicato a Iside, in cui Lucio – ne *L'Asino d'oro* di Apuleio – riacquista le sue sembianze umane; giorni come tanti altri, a cui quasi non si fa caso e che diventano intensi per l'attesa, come nel *Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati; giorni di cui si ricorda ogni dettaglio, come il 30 aprile che ricorre in diverse opere di Borges; e così avanti per 366 date che si rinnovano ciclicamente. Giorni come il 26 aprile, quando, in chiusura del *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce, il giovane protagonista Stephen dichiara con enfasi: "Così sia. Benvenuta, oh vita! Vado a incontrare per la milionesima volta la realtà dell'esperienza e a forgiare nella fucina della mia anima la coscienza increata della mia razza".

Riferimenti bibliografici

Bartezzaghi 2013

S. Bartezzaghi, *Quelle date speciali che diventano bandiere*, "La Repubblica" (25 aprile 2013), 39.

Kassung 2002

Kassung, *Data*, in N. Pethes, J. Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo* [2001], ed. it. a cura di A. Borsari, Milano 2002.

Magrelli 1999

V. Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino 1999.

Ong 1986

W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. Bologna [1982] 1986.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • aprile 2013

www.engramma.org

106

maggio 2013

ENGRAMMA • 106 • MAGGIO 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

ANTICHITÀ IMMAGINATE

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino e Olivia Sara Carli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

sara agnoletto, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, federica pellati, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

- 5 Editoriale
Giacomo Calandra di Roccolino, Olivia Sara Carli
- 7 Le 'vignette' della Tabula Peutingeriana
Olivia Sara Carli
- 26 *Iulium Carnicum*. Dalle fonti umanistiche alle origini di *Iulium Carnicum*
Martina Iridio, Sara Spinazzè
- 47 Metamorphosis of Ruins and Cultural Identity
Marcello Barbanera
- 62 *I Carnets des voyages d'Hadrien*
Pier Federico Caliari
- 79 *Mon cher Hadrien*. Marguerite Yourcenar, le *Memorie*, l'antico
Nunzio Giustozzi
- 94 La cultura ai tempi del *digital*
Flavio Mainoli, Federica Pellati, Giuseppe Salinari
- 100 A proposito della mostra patavina "Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento"
Paolo Mastandrea
- 103 Isabella d'Este "retracta de marmo"
Lorenzo Bonoldi
- 107 Elisabetta Gonzaga come Danae nella medaglia di Adriano Fiorentino (1495)
Monica Centanni

Antichità immaginate

Editoriale di Engramma n. 106

Giacomo Calandra di Roccolino, Olivia Sara Carli

Il numero 106 di Engramma deve il titolo alla mostra in corso a Villa Adriana, *Marguerite Yourcenar. Adriano, l'antichità immaginata* (28 marzo - 3 novembre 2013), poiché di antichità costruite, reinterpretate e immaginate trattano i contributi che esso raccoglie.

Il numero si apre con i saggi di tre giovani studiose, laureate in Architettura all'Università Iuav di Venezia, che hanno focalizzato il loro interesse sul rapporto tra architettura e archeologia, e sulla lettura e l'interpretazione delle fonti antiche. Il saggio di Olivia Sara Carli analizza le 'vignette' della Tabula Peutingeriana dal punto di vista dei metodi della rappresentazione: risulta con evidenza come in alcune letture critiche dello straordinario documento cartografico, nel sostenere datazioni e interpretazioni diverse, non siano state valutate con la dovuta considerazione le convenzioni rappresentative degli edifici dal punto di vista architettonico. Il saggio di Martina Iridio e Sara Spinazzè, prende avvio dalla dettagliata disamina delle fonti letterarie ed epigrafiche della città di Zuglio (l'antica *Iulium Carnicum*), a partire dalla riscoperta umanistica del dato archeologico romano, per mostrare un interessante caso di falsificazione dell'antico usato quale strumento di legittimazione dell'identità cittadina.

Seguono quattro contributi presentati al convegno "Villa Adriana: memoria, storia, fortuna, futuro" (Tivoli, 16-7 maggio 2013) che affrontano dal punto di vista architettonico-compositivo, archeologico e letterario, la fortuna critica di una delle architetture antiche più studiate e 'narrate' fin dal Rinascimento. Oltre ai saggi di Marcello Barbanera, Pier Federico Caliari, e Nunzio Giustozzi, il saggio di Flavio Mainoli, Federica Pellati e Giuseppe Salinari affronta il tema attualissimo della comunicazione digitale utilizzata per la promozione di eventi culturali, aprendo a nuove e suggestive possibilità nella fruizione dei beni culturali.

Un'altra grande mostra recentemente conclusasi, dedicata alla figura di Pietro Bembo 'inventore' del Rinascimento (Padova 2 febbraio - 19 maggio 2013), dà lo spunto a una riflessione di Paolo Mastandrea che collega la grande rivoluzione nella comunicazione del sapere, avvenuta alla fine del XV secolo con l'invenzione della stampa, con la rivoluzione dell'era digitale che stiamo vivendo. L'importante esposizione patavina è stata anche l'occasione per ripubblicare la scheda di Lorenzo Bonoldi, dedicata a un ritratto di Isabella d'Este esposto a Padova, già segnalato nel numero 4 di Engramma.

Ancora in collegamento con un pezzo esposto nella mostra di Padova – una medaglia di Adriano Fiorentino – è l'ultimo saggio di questo numero, *Elisabetta Gonzaga come Danae*, di Monica Centanni, che va ad arricchire gli studi sulla fortuna dell'antico nel Rinascimento, uno dei filoni tematici che la rivista di Engramma coltiva fin dai suoi primi numeri.

Le 'vignette' della Tabula Peutingeriana.

Problemi di interpretazione iconologica e proposte di lettura¹

Olivia Sara Carli

La carta itinerario nota come Tabula Peutingeriana², scoperta nel 1507 dall'umanista tedesco Conrad Celtes (1459-1508) e ora conservata a Vienna (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Codex Vindobonensis* 324), è un documento fondamentale per la storia della cartografia antica essendo uno degli esemplari più completi di *itineraria picta* a noi giunti. L'uso di questo tipo di mappe – assimilabili alle odierne carte stradali – è attestato nel testo del comandante romano di IV secolo Vegezio, che ci da conferma di come in epoca tarda la tradizione antica di "itineraria [...] non tantum adnotata quam etiam picta" si fosse mantenuta viva almeno per quanto riguarda l'uso militare (Vegetius, *Epitoma Rei Militaris*, III, 6).

Benché Vegezio tratti di documenti elaborati a scala regionale, la descrizione che egli fa di uno strumento cartografico capace di restituire oltre alle informazioni necessarie agli spostamenti sul territorio – già presenti negli *itineraria adnotata* (la distanza tra due punti, la qualità delle vie e informazioni simili) – anche le informazioni topografiche e darne descrizione visiva, sembra perfettamente congruente con i contenuti della Tabula.

¹ Si ringrazia in particolar modo il prof. Vladimiro Valerio per l'attenta lettura del saggio e i preziosi suggerimenti.

² La mappa (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Codex Vindobonensis* 324) prende il nome dal secondo proprietario, l'editore e umanista tedesco Konrad Peutinger (Augusta 1465-1547), al quale passò con il vincolo di pubblicazione alla morte di Celtes. Tuttavia l'edizione venne più volte rimandata e, dopo morte di Peutinger, il documento giunse a Marc Welsler che ne curò l'edizione integrale nel 1598 (*Tabula Itineraria ex illustri Peutingerorum biblioteca, qua Augustea Vindel. est, beneficio Marci VELSERI septemviri in luce editam. Antverpiae et Typographico nostro [Ioannis Moreti] Kal. Decemb. 1598*). Di particolare importanza è poi l'edizione viennese del 1753 (*Peutingeriana Tabula Itineraria, quae in Augusta Bibliotheca Vindobonensi nunc servatur, accurate exscripta, numinio maietatiquae reggiane Augustae dicata a Francisco Christophoro di SCHEYB, in Gaubickolheim patric. constant. Vindobonae ex Typographia Tratteriana 1753*) poiché riproduce porzioni ora lacunose a causa del degrado della pergamena che, corrosa dai sali di rame utilizzati per la tinta blu del mare, è divenuta illeggibile in molte parti. Più recente ma d'uguale importanza è l'edizione del 1910 curata da Konrad Miller che propone una ricostruzione critica della prima sezione del rotolo sulla base di rilievi archeologici e dell'*Itinerarium Antonini* (Miller 1910). Si deve ricordare infine l'ultima edizione, Weber 1976, di particolare pregio per la riproduzione in facsimile della pergamena. Grazie alle risorse digitali contemporanee la Tabula si trova oggi pubblicata online su Euratlas, sito dal quale sono tratte le immagini del saggio (© 2010 Christos Nussli <www.euratlas.com>).

La caratteristica principale della mappa è la fitta rete di linee rosse che si stende su tutta la sua superficie, nella quale gli studiosi riconoscono il disegno delle principali infrastrutture viarie tardo-antiche. E, sebbene la Tabula si sia conservata solo attraverso una copia del XIII secolo prodotta in area alemanno-bavarese (Dalché in Prontera 2003, 45-6; Talbert 2010, 83), gli studiosi concordano nell'attribuire al copista modifiche soltanto marginali cosicché, osservandola, vediamo restituita un'immagine originale del mondo così com'era noto in epoca tardo-romana (Levi 1978, 151).

Di particolare interesse è anche il peculiare formato del rotolo di pergamena: composto dall'assemblaggio di undici fogli, è lungo 7,4 m e alto solamente 37 cm – proporzioni tanto disomogenee rispetto a una rappresentazione cartografica 'realistica' da provocare sensibili deformazioni al disegno dell'ecumene che viene allungata in senso longitudinale fino a schiacciare i mari e a ridurli a sottili strisce verdi-blu. Tale particolarità si deve però leggere non già come un errore del compilatore, quanto piuttosto quale frutto di necessità derivanti dal suo uso pratico e dall'esigenza di rendere efficace la comunicazione dei suoi contenuti. Nella cartografia romana, a differenza di quella di tradizione greco-ellenistica, si rileva spesso la preferenza accordata a rappresentazioni 'funzionali' e non scientificamente esatte, tanto che ogni carta sarebbe da ritenersi "più o meno deformata" (Levi e Levi 1978, 25). Inoltre, nel caso specifico della Tabula, il prototipo potrebbe essere stato su rotolo di papiro, pensato per essere facilmente trasportato all'interno di una *capsa* e consultato durante i viaggi lungo le strade dell'Impero (Dilke 1987, 238).

Alla luce di tali considerazioni bene si comprende la distorsione impressa al documento, non conforme a nessun tipo di proiezione e non corrispondente ad alcun rapporto di riproduzione omologo. Oltre alla facile fruizione, tale formato permette inoltre di leggere molto chiaramente la viabilità che, distesa in senso orizzontale, risulta di immediata comprensione (Prontera 2003, 39). È quindi nell'analisi della fitta rete di tracciati rossi, vero e proprio centro della rappresentazione e nelle numerosissime icone – raffiguranti edifici stilizzati – che si deve ricercare la via interpretativa per giungere alla comprensione della funzione e del senso della Tabula.

Se fin dall'*editio princeps* del 1598 la mappa viene definita 'Tabula Itineraria', e quindi la sua funzione viene indiscutibilmente riconosciuta, la sua destinazione è rimasta invece a lungo incerta: in dubbio è se essa fosse stata redatta per l'uso privato o piuttosto nell'ambito del contesto pubblico. La maggior parte della critica – ad esclusione di alcune nuove e discusse interpretazioni secondo cui la Tabula non sarebbe mai stata utilizzata nella sua forma attuale (Whittaker 1999, Salway 2005) – tende a riconoscere che lo sforzo necessario all'acquisizione e alla gestione di una tale mole di informazioni fu verosimilmente possi-

bile solo a livello istituzionale, nel contesto dell'organizzazione ufficiale della *res publica*: nella Tabula si dovrebbe riconoscere pertanto un documento ufficiale (Levi e Levi 1978, 98), e non una mappa redatta per l'uso privato (come invece sostenuto in Miller 1916).

Annalina e Mario Levi grazie all'analisi e all'interpretazione puntuale delle singole vignette e agli studi relativi alle modalità di viaggio durante l'antichità, hanno creduto possibile riconoscere nella mappa la raffigurazione del *cursus publicus* (la 'posta di stato'). I due studiosi hanno rilevato la mancanza, sulla mappa, di elementi grafici riconducibili al suo uso da parte di privati cittadini, quali potevano essere commercianti o pellegrini: non sarebbero, infatti, individuabili informazioni direttamente legate al commercio, né un numero sufficiente di riferimenti ai luoghi di culto tale da giustificare l'uso della Tabula per il pellegrinaggio. Le vignette rappresenterebbero, invece, quegli edifici di costruzione e gestione pubblica che si trovavano lungo il percorso della posta di stato, al servizio di militari, diplomatici, funzionari statali e anche della stessa corte imperiale. La presenza di percorsi e vignette anche all'esterno dei confini dell'Impero verrebbe, infine, giustificata dalla necessaria conoscenza di questi da parte dei funzionari impiegati e attivi nelle istituzioni pubbliche e aggiornati dal punto di vista diplomatico (Levi e Levi 1978, 101 ss.).

Elementi iconografici e convenzioni rappresentative

Sulla pergamena vediamo raffigurata l'ecumene nella sua totalità, dalle colonne d'Ercole (nella prima sezione, mancante nell'esemplare esistente) alla Cina (*Sera Maior*), secondo un modello di derivazione eratostenica, non congruente con le più avanzate conoscenze geografiche dell'epoca (IV-V secolo d.C.), a denotare un certo disinteresse verso la scientificità della rappresentazione, in favore di una comunicazione visiva aderente alla funzione della mappa. Una prova si ha osservando i vari elementi rappresentati sulla Tabula. Oltre ai percorsi e alle vignette, di cui tratteremo in seguito, si possono riconoscere i principali elementi morfologici del territorio, la cui raffigurazione non ha, però, alcuna pretesa realistica; la loro indicazione e localizzazione sembra essere un mero corredo grafico, a miglioramento dell'orientamento lungo i percorsi. Si osserva, così, che i mari sono ridotti a sottili fasce verdi di separazione dei continenti, sviluppati in senso orizzontale, mentre le catene montuose sono disegnate come quinte bidimensionali ribaltate sul piano (Cinque 2002, 474); ugualmente i fiumi, definiti da una linea blu ondulata, appaiono essere "senza stretto rapporto con la realtà fisica, salvo per le loro origini o foci" (Prontera 2003, 10), e neppure il disegno delle coste fornisce alcuna informazione circa la loro morfologia, limitandosi a registrare solo i principali golfi.

Non possiamo, dunque, concordare con l'interpretazione avanzata da Bosio (Bosio 1983, 109-110) e poi ripresa da Prontera (Prontera 2003, 15), che legge

la mappa come una rappresentazione paesistica e prospettica. Infatti, leggendo una volontà di resa spaziale e di veduta “dall’alto” nelle singole iconcine, Bosio estende tale volontà anche al disegno geografico e interpreta quindi la Tabula come una rappresentazione prospettica; così facendo però incorre in un inganno ottico-interpretativo dovuto allo sguardo contemporaneo con cui osserva la mappa. L’errore nasce, e trova conferma implicita, nell’uso inappropriato del termine ‘a volo d’uccello’, introdotto da Levi e Levi 1967 per la descrizione delle iconcine e poi non più emendato: una tale espressione implica, difatti, concezioni prospettiche impensabili al tempo della redazione e che di fatto falsano l’interpretazione delle volontà del disegnatore (De Rosa 2000, 103). Sarebbe, piuttosto, consigliabile l’impiego dei termini rappresentazione ‘obliqua’ (come anche in Talbert 2010, 118) o ‘in pseudo-assonometria’, più corretti anche da un punto di vista tecnico-proiettivo. E non potendosi negare l’evidente volontà di resa pittorica – non tanto prospettica quanto tridimensionale – delle vignette identificabili con le *aquae*, le città murate e gli *horrea*, per esse si deve ricercare una ragione più fondata e plausibile.

Per fare ciò prenderemo in analisi le diverse vignette a partire dallo studio di Annalina e Mario Levi, il primo lavoro che affronta sistematicamente la questione della loro interpretazione e che rimane tuttora fondamentale punto di partenza per l’analisi della pergamena (Levi e Levi 1967). In precedenza, gli altri studiosi che si erano occupati della tavola, pur riconoscendo nell’uso delle vignette l’applicazione di un rigoroso codice convenzionale, non ritenevano possibile arrivare a una loro interpretazione. Levi e Levi hanno trovato invece elementi utili alla loro decodificazione nelle fonti iconografiche antiche, mettendo a confronto le vignette delle Tabula con diverse altre iconografie contemporanee. A questa lettura affiancheremo inoltre alcune considerazioni strettamente geometriche (riguardanti le convenzioni proiettive utilizzate per la rappresentazione simbolica degli edifici) per mostrare come le due letture possano procedere in parallelo e mettere in evidenza alcune questioni che rimangono di difficile interpretazione quali, ad esempio, la presenza sulla mappa di differenti e molteplici aggiunte che complicano la sua datazione.

Le ‘vignette’ della Tabula

La critica procede solitamente nella descrizione delle 555 vignette ordinandole in base a macro famiglie dettate dall’importanza e dalla diffusione delle stesse: ‘doppia torre’ (429), *aquae* (52), ‘a tempio’ (44), e così via fino ai tipi secondari e alle varianti *horrea*, ‘cerchia di mura’, ‘fari-porti’, ‘personificazioni’. Si preferisce qui seguire, invece, un diverso tipo di lettura che privilegia i metodi di rappresentazione e i diversi livelli di semplificazione e simbolizzazione delle icone riscontrabili sulla mappa. Analizzeremo quindi le diverse vignette in ordine di complessità figurativa, senza però addentrarci nello studio delle numerose varianti dei tipi

principali – spesso molto complesse – poiché, per la maggior parte, esse sembrano verosimilmente attribuibili alla mano dei copisti piuttosto che a diversità tipologiche (Levi e Levi 1978, 120-21; Dalché in Prontera 2003, 44 ss.).

1. Raffigurazioni simboliche planimetriche e 'iconografiche'

Are e altari (5 icone)

Interpretabili grazie alle didascalie che li accompagnano, i simboli di are – tra i meno diffusi, ma non per questo di minore importanza – si trovano a segnare i confini e i limiti del mondo noto. Si osservano due diverse rappresentazioni; per tre volte, nelle sezioni orientali, le are sono indicate con due rettangoli concentrici; quello interno – colorato – ospita un simbolo stilizzato associato da alcuni all'antico segno del fuoco (Miller 1916, XLV; Weber 1976, 16). Questo tipo raffigura l'altare secondo una vista dall'alto in cui la concentricità dei rettangoli si propone come una schematizzazione della successione dei gradini dell'altare. Il secondo tipo (le *Arae Philenorum* in Cirenaica) è disegnato sempre con due rettangoli concentrici ma con qualche differenza: il rettangolo interno presenta due tacche nere, poggiate sulla base inferiore, interpretabili forse come porte o finestre (Weber 1976, 16). In tal caso si dovrebbe riconoscere una doppia proiezione: il rettangolo maggiore starebbe a raffigurare la pianta della base dell'altare, mentre quello minore indicherebbe una facciata stilizzata ribaltata sul piano di calpestio. Ma, poiché l'interpretazione architettonica di tali elementi rimane dubbia, basta ricordare che, all'interno della tradizione iconografica individuata in Levi e Levi 1967, prevale la vista dall'alto, in pianta. Ed è certo che tale simbolizzazione fosse molto nota e utilizzata dato che numerosi sono gli esempi a noi noti, sia numismatici che musivi (Levi e Levi 1967, 130-31).

Fari (2 icone)

I fari sono raffigurati secondo un canone molto diffuso che prevede il disegno di un prospetto per mostrare la successione di tre piani di altezza decrescente, sormontati dalla lanterna (Levi e Levi 1967, 127 ss.). Con questo simbolo nella Tabula sono indicati solamente il Faro di Alessandria e il Faro del Corno d'Oro; si osserva però



Arae Philenorum in Cirenaica (f. VII) e *Arae Alexandri* in Cina (f. XI).



I fari del Corno d'Oro e di Alessandria (f. VIII).

anche un terzo faro che non sembra riconducibile iconograficamente allo stesso modello e che tratteremo insieme alla vignetta del porto di Ostia.

Doppia torre (429 icone)

Si tratta dell'iconcina più ricorrente, su cui si è maggiormente concentrata l'attenzione della critica, senza trovare però un'interpretazione univoca e fondata. La vignetta raffigura due edifici affiancati, in proiezione frontale, sviluppati in altezza e coronati da un tetto triangolare. Nella maggior parte dei casi sono disegnate le porte di accesso su ogni prospetto ed è possibile osservare una finestrina inserita nella falda. In questa vignetta, come nelle precedenti, la rappresentazione rimane però sempre molto schematica e astratta e le rare pittoricizzazioni sono da imputare a modifiche successive; le varianti più frequenti (coperture romboidali o cupoliformi, *et sim.*) si muovono, invece, sempre all'interno di un ristretto schema simbolico ed è possibile ricondurre ciascuna di esse alle iconografie convenzionali.

Nello studio di Levi e Levi si dimostra come, nell'iconografia romana, questo tipo di raffigurazione sia molto frequente nelle scene rurali e di viaggio, sin dal II secolo d.C., e come essa sia comune a tutte le regioni dell'Impero. Sarebbe quindi stata utilizzata inizialmente per figurare le ville fortificate con torri, che caratterizzavano la campagna antica e, successivamente, la rappresentazione deve aver assunto una caratterizzazione più generica, venendo a significare un luogo di ristoro: si troverebbe conferma di ciò anche nel confronto con il mosaico di Madaba, ove icone simili sono associabili ai caravanserragli (Levi e Levi 1978, 115-16). All'interno dell'organizzazione del *cursus publicus*, rappresentato sulla Tabula, l'iconcina a 'doppia torre' indicherebbe dunque la



Vignetta a 'doppia torre': iconologia comune e sei varianti: copertura con cerchi, a rombo, a cupola (antiche) e tre probabili varianti medievali.

posizione di “quelle costruzioni (*mansiones*) che [...] offrivano la possibilità di riposare e cambiare gli animali”; tuttavia Bosio rileva come, se si considerano questi i luoghi di tappa ufficiali, la loro non uniforme distribuzione metterebbe in dubbio l'interpretazione della Tabula quale rappresentazione dei percorsi della posta di stato. A volte, infatti, intercorrono tra due vignette molte più miglia di quelle calcolabili per una singola giornata di viaggio, mentre altre volte le vignette sono troppo vicine per rappresentare i due capi del cammino giornaliero. Dunque per non smentire l'interpretazione della Tabula come rappresentazione del *cursus publicus*, lo studioso sembra nuovamente tornare a negare il valore delle vignette, riducendole a “punti topografici di riferimento” utilizzati durante il tracciamento della carta (Bosio 1983, 109).

2. Raffigurazioni simboliche di tipo ‘scenografico’

Edifici ‘a tempio’ (44 icone)

Il disegno presenta un edificio a pianta rettangolare, coronato da copertura a doppia falda e fronte timpanata, di cui sono disegnati – ribaltati sullo stesso piano – il prospetto frontale e il laterale destro. In questo tipo di rappresentazione si osserva un primo tentativo di rendere la tridimensionalità della figura, pur mantenendo l'utilizzo delle sole proiezioni ortogonali. La denominazione ‘a tempio’ deriva dal significato attribuito all'icona dalla maggior parte degli studiosi che hanno rintracciato in fonti diverse la presenza, in prossimità della vignetta, di luoghi culturali. In ben 15 casi però, questa corrispondenza viene a mancare, non essendo possibile individuare nelle fonti l'esistenza di templi o santuari di significativa importanza presso le località contrassegnate dalla vignetta in questione. L'approccio di Annalina e Mario Levi torna nuovamente utile, poiché gli studiosi mettono in evidenza come, nell'iconografia antica, al significato di tempietto sembrerebbe affiancarsene uno più generico: questo edificio con tetto a spiovente potrebbe essere dunque identificato a volte con una casa, altre con una capanna. Se, infatti, modellini di tempietti-capanna sono frequenti tra i materiali votivi, rappresentazioni simili a quella della Tabula si ritrovano anche nelle scene di viaggio e sullo scudo di Dura Europos, dove indicherebbero “i luoghi destinati ad alloggiare le truppe” (Levi e Levi 1978, 116-17). Per Levi e Levi 1978 la vignetta, venendo ad attenuarsi il significato prettamente militare, indicherebbe luoghi di sosta e sarebbe stata preferita alle due torri nei casi in cui i nomi delle tappe “suggerivano



Vignetta ‘a tempio’: iconologia comune e sei varianti.



Vignetta degli *horrea*: iconologia comune e sei varianti.

la presenza di un tempio”, anche in vista del fatto che presso i santuari era prevista un’ampia disponibilità di alloggi per il pernottamento. Bosio e Magini ribadiscono il significato della vignetta come segnale di luoghi di culto, confermando che la mancata corrispondenza tra luoghi segnalati e santuari noti deriverebbe dalla nostra lacunosa conoscenza della fitta costellazione di templi e santuari nel mondo antico (Bosio 1983, 92 ss., Magini in Prontera 2003, 12). Anche Bosio pone l’accento sul fatto che i santuari offrivano “ospitalità e pernottamento ai viandanti” e ritiene che la presenza di un’icona paragonabile a quella della Tabula sullo scudo di Dura Europos si possa spiegare con la presenza, in prossimità dei luoghi di culto, di importanti *mansiones*.

Horrea (10 icone)

L’iconcina figura, in pseudo-assonometria, un edificio composto dato dall’affiancamento di due o più blocchi a pianta rettangolare e copertura a doppio spiovente. In questo tipo di vignetta la critica concorda nel riconoscere i depositi di cereali e i magazzini destinati alla conservazione dei prodotti alimentari (Prontera 2003, 13). In Levi e Levi 1978 si avanza anche l’idea che essi rappresentino i depositi appartenenti al fisco e ai quali, secondo le fonti, si sarebbero appoggiate successivamente le stazioni di posta (il che confermerebbe una committenza o una funzione di tipo pubblico).

Aquae (52 icone)

Il disegno presenta un edificio a corte centrale rappresentato in pseudo-assonometria per permettere la visione della corte interna, dipinta di blu in quasi tutte le icone. In 28 casi la figura è accompagnata dalla scritta *aqua* o *aquae* (con significato di sorgente minerale o bagno) o da altri termini che possono rimandare alla presenza di sorgenti (come nel caso di Fonte Timavi, f. III). Dei 24 casi rimanenti, 14 sono icone appartenenti a questo stesso tipo ma non accompagnate



Vignetta delle *aquae*: iconologia comune e sei varianti.

da un nome riferito a sorgenti ovvero, in qualche caso, indicate come *praetoria* o *tabernae*. I rimanenti 10 casi non sono formalmente comparabili con quelli precedenti poiché, pur presentando edifici quadrangolari in proiezione obliqua, il disegno è molto variabile nelle coperture e nei dettagli.

Secondo Bosio la denominazione è sufficiente per identificare questi edifici con centri termali (Bosio 1983, 98). Secondo Levi e Levi, invece, essendo presente con frequenza, nell'iconografia antica, disegni simili come rappresentazioni di edifici diversi rispetto agli stabilimenti termali, si potrebbe riconoscere un riferimento a edifici dotati di attrezzature più elaborate rispetto alle *mansiones*. Inoltre, edifici del tutto simili a quelli raffigurati sulla mappa (edifici a corte centrale) sarebbero stati gli *alberga* del mondo greco, utilizzati poi anche in epoca romana e probabili precursori dei 'khans' orientali: quindi edifici di accoglienza, bene attrezzati ma non necessariamente con caratterizzazioni curative o termali (Levi e Levi 1978, 118-20).

Porti (2 icone)

Sulla Tabula solo due dei porti indicati sono corredati da una vignetta: il porto detto *Fossis Marianis* e quello di Ostia. Seppur simili – un edificio circolare in proiezione obliqua secondo un modello molto comune (Levi e Levi 1967, 125) – la vignetta di Ostia è più dettagliata in quanto raffigura anche i moli e il faro. Il dato si potrebbe spiegare, seguendo l'ipotesi di Stanco, con l'aggiunta della figura in un momento successivo alla prima redazione (Stanco 2000, 238); si nota, infatti, che le vicine notazioni topografiche sono state obliterate dal disegno dello scalo, e vi sono evidenti differenze formali tra il disegno del faro ostiense e quello delle costruzioni omologhe di Alessandria e del Corno d'Oro. Prova dell'aggiunta posteriore sarebbe anche la doppia indicazione di Ostia, essendo anche segnalata con una vignetta a doppia torre una tappa di nome *Hostis* a destra della foce del Tevere. Inoltre l'ipotesi che le due vignette siano attribuibili a due diverse mani si sostiene anche sul fatto che esse vengono fatte interegare in modo diverso con il disegno costiero. Tale presupposto però ci porta a leggere la presenza del porto di Ostia come un dato previsto già nella fase di disegno della costa, mentre la *Fossis Marianis* sembrerebbe essere stata prevista solo in un momento successivo



Il porto di *Fossis Marianis* (f. I) e il porto di Ostia (f. IV).

rispetto al tracciamento della linea costiera. Senza negare la validità di queste osservazioni si può dire che l'inserimento del Porto di Ostia segue una più attenta e precisa volontà rappresentativa rispetto all'altro porto.

3. Raffigurazioni urbane figurative

Cerchia di mura (6 icone)

Sei città (Aquileia, Ravenna, Tessalonica, Nicomedia, Nicea, Ancyra) sono poste in evidenza per mezzo di una figura più elaborata rispetto alle vignette finora esaminate. Molto diverse fra loro, queste icone rappresentano le città attraverso la cinta muraria in proiezione obliqua, seguendo un codice figurativo molto vicino alle illustrazioni dei manoscritti tardo-antichi (Virgilio Vaticano 3225, *Corpus Agrimensorum*), già diffuso nel periodo ellenistico (Levi e Levi 1967, 134 ss., Harvy 1980, 54).

Per quanto però gli ideogrammi siano così complessi si può notare come le sei icone non spicchino per grandezza e si mantengano sempre di dimensioni inferiori alle vignette delle *aquae*: sembra esservi un salto di scala nella raffigurazione della 'cerchia di mura' rispetto alle vignette finora descritte, i cui principali simboli (doppia torre, tempietti, *aquae* e *horrea*) mostrano proporzioni simili e sembrano ottenuti attraverso rapporti scalari omogenei. Si potrebbe quindi supporre, come già in Levi e Levi 1967, che queste vignette siano state inserite in un secondo momento, databile con una certa esattezza al V secolo, sulla base della fortuna delle singole città e in modo particolare per Ravenna, già importante per il Porto di Classe, ma che quando nel IV secolo divenne una capitale dell'Impero d'Occidente, provocò il riassetto delle vie di comunicazione dell'area circostante. L'assenza di altre città d'importanza pari alle precedenti – Alessandria, Tarso e Cartagine – si dovrebbe spiegare con una dimenticanza del copista (o con l'incompiutezza della riproduzione), come sembra far supporre lo spazio lasciato per la vignetta in corrispondenza delle prime due (Levi e Levi 1978, 129).

Personificazioni di città (3 icone)

Sono queste le tre figure più complesse, da un punto di vista formale e interpretativo, presenti sulla Tabula. Esse rappresentano, secondo un codice iconogra-



Aquileia (f. III); Ravenna (f. IV); Tessalonica (f. VII); Nicomedia (f. VIII); Nicea (f. VIII); Ancyra (f. VIII).



Personificazioni di Roma (f. IV), Costantinopoli (f. VIII), Antiochia (f. VIII).

fico in uso fin dall'età adrianea, le maggiori città del mondo antico attraverso la loro personificazione (Shelton 1979, 29 ss.). Roma, Costantinopoli e Antiochia sono rappresentate come figure femminili, ammantate e sedute in trono, in posa simile; ciascuna città è caratterizzata da un certo numero di attributi, perlopiù monumenti noti, che permettono la sicura identificazione della città.

L'interesse che la critica ha rivolto alle tre vignette è stato quasi del tutto focalizzato sulla ricerca di indizi utili alla ricostruzione della cronologia del documento originale. Più volte è stata tentata una datazione del modello tardo-imperiale sulla base dei monumenti scelti per caratterizzare le tre città: così facendo, tuttavia, è stata trascurata l'analisi e il confronto delle uniche tre raffigurazioni a una scala maggiore, e la verifica della congruenza temporale tra il disegno della mappa e quello delle singole vignette. Altresì, la volontà di spiegare la presenza delle tre metropoli antiche con motivazioni di carattere politico o simbolico – e i tentativi di dimostrare la centralità di Roma all'interno dell'intera rappresentazione – hanno spesso portato in secondo piano la lettura formale delle tre vignette. È appunto questa la lettura che si vuole qui tentare poiché, all'interno dello schema figurativo che accomuna le tre figurazioni, si possono mettere in rilievo alcune significative differenze che potrebbero essere il sintomo, forse, dell'uso di diversi modelli.



Roma (f. IV).

Roma. La rappresentazione di Roma richiama fortemente le raffigurazioni monetali della città. La figura è seduta in trono di tre quarti, girata verso destra; con la mano sinistra tiene una lancia in posizione obliqua e con la destra regge un globo, simbolo "del primato del mondo" che, secondo Levi e Levi 1978, il compilatore avrebbe voluto attribuire alla capitale più antica. La figura è inscritta all'interno di un doppio anello da cui si irradiano le strade consolari facenti capo all'Urbe; le dodici arterie sono qui indicate con la loro denominazione specifica,

diversamente dal resto della mappa dove la denominazione delle vie non compare. Poco fuori dalla città, lungo la *via triumphalis*, è disegnato un tempietto, più dettagliato delle altre vignette 'a tempio', e accompagnato da una scritta rossa che lo identifica con la Basilica di San Pietro.

È interessante notare la relazione che intercorre tra la vignetta di Roma e il disegno del Tevere, soprattutto per le considerazioni che si faranno in seguito in relazione alla raffigurazione di Antiochia. Il Tevere, considerato come elemento della cartografia geo-morfologica è qui, di fatto, integrato all'interno dell'icona, intersecando il doppio anello e passando sotto il trono in un interessante cortocircuito tra l'apparato descrittivo-cartografico della Tabula e l'apparato iconografico e simbolico cui l'immagine si ispira. Sarebbe interessante un'indagine attenta del disegno sulla pergamena per determinare l'esatto ordine con cui i diversi segni sono stati tracciati. Ma sia che il disegno del Tevere preceda il disegno dell'anello, sia che lo segua, spicca la capacità del disegnatore di far interagire e legare i due livelli (simbolico e morfologico), senza accontentarsi di una semplice sovrapposizione.



Costantinopoli (f. VIII).

Costantinopoli. La figura si presenta in posa lievemente diversa da quella di Roma (di cui mantiene, però, la posizione di tre quarti), con il braccio sinistro aperto verso l'esterno, poggiato sullo scudo, e il braccio destro levato a indicare un monumento, identificato dai più con la colonna di Costantino (Bosio 1983, 87; Prontera 2003, 11; Shelton 1979, 34); soltanto Levi e Levi vedono in tale costruzione una rappresentazione del faro della città, poiché la sua forma, con i "ripiani a larghezza decrescente", rimanderebbe alla raffigurazione degli altri fari della Tabula

(Levi e Levi 1976, 86). A una stima più attenta, però, tale considerazione sembra infondata, poiché i fari della prima stesura sono del tutto simili tra loro (Alessandria e Bosforo), mentre questo edificio-colonna, sembra molto più simile al Faro di Ostia, aggiunto in un secondo momento (Stanco 2000, 238). Levi e Levi vorrebbero ricondurre alla vignetta costantinopolitana, oltre alla colonna e alla figura, anche il tempietto indicato come *Sycas* (antico sobborgo della città), considerando che edifici 'a tempio' sono presenti nelle raffigurazioni di Roma e Antiochia (Levi e Levi 1978, 135). Si deve però rilevare come nel caso di Costantinopoli la relazione fra i diversi elementi della raffigurazione sia molto più labile e incerta rispetto agli altri due casi.

Antiochia. Questa vignetta si distingue nettamente dalle precedenti per composizione e complessità. La figura è seduta in trono frontalmente; la mano de-



Antiochia (f. VIII).

stra regge la lancia, tenuta verticale, mentre la sinistra è poggiata sul capo di un fanciullo, personificazione del fiume Oronte. I monumenti che identificano la città sono l'acquedotto cittadino e il tempio di Apollo, arroccato sull'altura piantumata con lauri e disegnato in modo tanto dettagliato da indicare la trama dell'opera isodoma delle sue pareti. Oltre a presentare una maggior cura dei particolari, questa vignetta sembra più attentamente progettata, tanto da proporsi come riproduzione di una piccola 'veduta' cittadina. Seguendo il flusso del fiume si

osserva che esso si divide in due corsi minori; il primo passa sull'acquedotto mentre il secondo va a delineare la riva su cui è poggiato il trono; la sponda prosegue poi fino all'altura del tempio ove, sul versante opposto del massiccio, si innesta l'acquedotto; al centro del fiume si scorge anche l'isola cittadina, ora collegata alla terraferma e un tempo centro monumentale, sede del Palazzo di Diocleziano e della chiesa voluta da Costantino e consacrata nel 341 d.C. (Leylek 1993, 203-204). Una così stretta interrelazione tra i diversi elementi della vignetta non si riscontra per Costantinopoli, in cui personificazione e colonna sono leggibili come un *unicum* solo grazie al gesto della figura; come si è visto per Roma si deve invece fare una diversa osservazione tenendo conto che il debole legame tra il tempietto (San Pietro) e la personificazione è dovuto a un'aggiunta certamente posteriore.

Ulteriore differenza nella concezione della rappresentazione della metropoli siriana si riscontra osservando il rapporto tra la *Tyche poleos* e il fiume; vediamo, infatti, che qui non è possibile fare un'analisi come quella operata nella lettura del rapporto Roma-Tevere. Ad Antiochia la rappresentazione del fiume non viene a intersecarsi con la vignetta e, anzi, costringe il disegnatore ad adattare la riproduzione dei piloni dell'acquedotto, denunciando un errato calcolo dello spazio dedicato alla vignetta, e forse la sua aggiunta (Patroncini 1980, 201). Infine, la presenza del fiume all'interno della figura, come elemento della 'veduta' è un fatto che, a mio avviso, dimostra una concezione estranea a quella maturata nel disegno di Roma, dove si realizza efficacemente una migliore sintesi compositiva; nella veduta di Antiochia, infatti, il fiume figura in modo pleonastico, disegnato sia come elemento dell'idrografia, sia come elemento della veduta, e presente anche mediante la sua personificazione.

Lo spiccato pittoricismo della vignetta non trova paralleli all'interno della tradizione iconografica antica, poiché lo schema della personificazione della città si era affermato già nel IV secolo a.C., su modello della statua bronzea di Eutyclide, e aveva goduto di una lunga fortuna, permanendo invariato fino al periodo tardo imperiale (Shelton 1979, 30). La raffigurazione di Antiochia come *Tyche*



(da sin. a des.) *Antiochia come Tyche*: statua romana dal modello di Eutychide, Roma, Musei Vaticani; moneta bronzea, *recto*, 251-253 d.C.; statuetta bronzea: copia romana da originale ellenistico, Paris, Musée du Louvre.

in trono affiancata da Oronte fanciullo (ritratto nell'atto di nuotare) si ritrova sia nelle riproduzioni statuarie sia nelle più schematiche rappresentazioni numismatiche. Perciò la variazione dal modello presente sulla Tabula non è facilmente giustificabile. Infatti, sebbene gli studi dedicati alle personificazioni antiche abbiano dimostrato l'impossibilità di individuare un canone comune alle raffigurazioni di una stessa città (Bühl 1995, 130), per la città di Antiochia l'iconografia pare alquanto stabile. Rimane, quindi, senza soluzione la ricerca delle motivazioni che avrebbero favorito la scelta di un tipo di rappresentazione così poco attestato.

Da quanto esposto sopra, sembra assai verosimile che la vignetta di Antiochia sia stata aggiunta in un momento successivo: tale intervento *ex post* sarebbe giustificabile all'interno di una rielaborazione della Tabula operata in ambito orientale e databile al V secolo (Levi e Levi 1978, 151 ss.). A supporto di questa ipotesi possiamo qui rilevare la particolare attenzione prestata all'area anatolica che risulta evidente dal confronto tra la Tabula e la mappa degli itinerari terrestri descritti nell'*Itinerarium Antonini*, dove nell'area in esame si registra un numero di percorsi nettamente inferiore. L'evidenza riservata ad Antiochia e la maggiore grandezza della sua vignetta potrebbe forse rendere conto della volontà del compilatore di portare l'attenzione dell'osservatore sulla metropoli orientale, divenuta con il tempo uno fra i più importanti centri commerciali del mondo antico e nota in estremo Oriente come la "vera capitale dell'impero romano" (Levi e Levi 1978, 136).

Rimane ancora irrisolta la questione del rapporto tra le icone di Roma e Costantinopoli. Nella tradizione tardo-antica le *Tychai* delle due città si trovano spesso raffigurate affiancate e solitamente la differenziazione di posa e vestiario (evidentemente per poter distinguere al meglio le due personificazioni) è molto più marcata di quanto non sia nella Tabula. Fin dalla fondazione costantiniana la città è raffigurata con attributi femminili, interpretati da alcuni come segno di cultura e civilizzazione, cui si oppone la declinazione tutta marziale di Roma

(Longo 2006, 324). Nel caso in cui si accolga l'ipotesi di Levi e Levi che pone la prima stesura della tavola all'inizio del III secolo, la vignetta risulterebbe posteriore alla prima redazione (così anche Patroncini 1980). Tuttavia, attraverso uno studio iconologico più dettagliato, sarebbe forse possibile individuare la cronologia precisa del modello utilizzato per il disegno. Purtroppo gli studi fino ad ora dedicati alle *Tychai poleon* hanno toccato tangenzialmente le tre vignette della Tabula, e si sono sempre appoggiati sulle datazioni della critica consolidate in bibliografia e via via discusse nell'ambito delle diverse ipotesi interpretative. Uno studio di dettaglio delle tre raffigurazioni, operato attraverso il confronto serrato con altri esempi noti dalle rappresentazioni numismatiche e artistiche, potrebbe portare a interessanti risultati per la datazione delle aggiunte e delle rielaborazioni che il documento ha certamente subito nel corso della sua storia, molto prima della copia medievale.

Ipotesi di datazione della Tabula

Che la Tabula sia quindi "opera composita, [...] risultato di numerose elaborazioni e aggiornamenti" è fatto riconosciuto da tutta la critica. Più volte si è tuttavia tentato di individuare, all'interno di tale continuità temporale, alcuni principali snodi della vicenda redazionale. Rimandando per l'approfondimento e la bibliografia specifica a Bosio 1983, qui si vogliono ricordare solamente le principali ipotesi ricostruttive, utili per una lettura critica della Tabula, anche alla luce dell'analisi grafica più sopra proposta.

L'ipotesi di datazione che continua a essere considerata più valida, seppur con maggiore cautela per quanto riguarda l'individuazione esatta dell'anno di redazione, è quella proposta da Konrad Miller all'inizio del secolo scorso, secondo cui sarebbe possibile collocare la stesura della mappa esattamente tra il 365 e il 366 d.C., anni in cui Roma, Costantinopoli e Antiochia (le tre città rappresentate nella Tabula tramite personificazione) furono contemporaneamente capitali imperiali. Ma, dal momento che, per tutto quanto si è cercato di argomentare più sopra, è da mettere in dubbio la presenza delle tre vignette nel prototipo della Tabula, la datazione proposta su una tale base pare non fondata, in quanto da considerare un esempio di esercizio ermeneutico basato su un circolo vizioso.

Un primo interessante tentativo in tal senso è stato tentato da Levi e Levi, che ritenendo l'ipotesi di Miller fondata "sproporzionalmente sulla presenza delle tre grandi figure", e riprendendo in parte la tesi di Bagrow e Skelton, hanno ritenuto di poter individuare due diverse e consecutive stesure della Tabula: una prima, riferibile al III secolo d.C., e una seconda collocabile tra la fine del IV e l'inizio del V secolo d.C. Con l'obiettivo di dar conto delle due redazioni (all'interno della loro interpretazione della Tabula come mappa del *cursus publicus*) Levi e Levi hanno ricercato nella storia tardo-antica i momenti di maggiore

interesse per l'organizzazione infrastrutturale, fondando la loro cronologia su fattori politici e amministrativi, piuttosto che sugli indizi figurativi presenti nel documento. Di fondamentale importanza per il loro studio è stato anche il confronto della Tabula con alcune rappresentazioni geografiche affini e databili con precisione; primo fra tutti è il frammento di pergamena noto come 'scudo di Dura Europos', databile entro il 260 d.C. e che, come la Tabula, presenta una "lista di toponimi... disposta sul fondo di una carta geografica senza un'orientazione o una scala precisa" e delle vignette del tutto paragonabili agli edifici 'a tempio' (Levi e Levi 1978, 28). Altri indizi che rimanderebbero al III secolo sarebbero la cronologia dell'*Itinerarium Antonini*, il più esteso *itinerarium adnotatum* a noi noto, e la *Forma Urbis Romae*, testimoni "dell'interesse e della perizia" raggiunti all'epoca di Settimio Severo nella descrizione pratico-funzionale del territorio. Poiché fu proprio questo imperatore a promuovere un imponente progetto di miglioramento della rete infrastrutturale romana nonché la regolamentazione del *cursus publicus*, la redazione di una mappa organica potrebbe essere considerata l'esito e la sintesi coerente di tale impegno organizzativo e finanziario profuso dal governo centrale di Roma (Levi e Levi 1978, 151).

La seconda redazione sarebbe, invece, da collocare all'inizio del V secolo, periodo durante il quale Levi e Levi hanno sottolineato un momento di rinnovato interesse per l'organizzazione del *cursus publicus*; l'ipotesi sarebbe anche suffragata dall'icona 'a cerchia di mura' associata a Ravenna, indice del prestigio che la città ottenne solo all'inizio del V secolo, con lo spostamento della capitale imperiale presso il centro adriatico.

Nello studio non si indaga sulla possibilità che vi siano state rielaborazioni intermedie del modello severiano, il che ha portato Bosio a proporre un'ipotesi alternativa, dando un peso maggiore ai numerosi elementi riferibili al IV secolo, secondo lo studioso sufficienti per giustificare un abbassamento della datazione alla seconda metà del 300 d.C. (Bosio 1983, 151): l'uso del nome *Constantinopolis* (post 324), la Basilica di San Pietro (edificata a partire dal 322), il Tempio di



(a sin.) *Scudo di Dura Europos*, frammento di pergamena con mappa, prima metà III sec. d.C.; (a des.) dettaglio del mosaico *Mapa di Terrasanta*, Madaba, VI sec. d.C.

Apollo ad Antiochia (distrutto nel 362 da un rovinoso incendio) e la presenza di Nicea tra le città turrette (possibile solo dopo il Concilio del 325). Si noti però che l'unico indizio che porterebbe a escludere la datazione di Levi e Levi, posteriore di pochi decenni, sarebbe la presenza nella vignetta antiochena del Tempio di Apollo: al tema è dedicato l'approfondito studio di Harry Leylek che giunge a datare la raffigurazione della città siriana tra il 361 e il 363 d.C. e su questa base data anche la Tabula. Per quanto abbiamo cercato di mostrare nel corso di questo contributo, riteniamo però più corretto restringere la datazione precisa alla sola vignetta del Tempio di Apollo e non a una fase di redazione della Tabula, dato che è impossibile dimostrare la contemporaneità tra i modelli delle personificazioni e il disegno della mappa. Allo stato degli studi torna quindi a essere plausibile una datazione della redazione definitiva della Tabula, così come la vediamo nell'esemplare del *Codex Vindobonensis*, all'interno di un arco temporale più ampio, estendibile nuovamente fino all'inizio del V secolo: non oltre, data la scarsità di elementi legati al culto cristiano, che risulta, nella pur complessa situazione storica politica e religiosa che la Tabula registra, una presenza ancora poco significativa.

English abstract

The Peutinger Map (*Codex Vindobonensis* 324) is one of the most important documents of the history of ancient cartography being the better preserved *itineraria adnotata* of late Roman Empire. Although many studies have been carried out on different aspects of the map there is not yet a unique interpretation of its content and its function. Furthermore there is still the need for a synthesis of different regional studies which should be compared and systematically structured in order to contribute to the solution of remaining open questions. Hereafter the most consistent interpretations are reviewed with particular attention to icons and personifications of the three capitals of the ancient world (Rome, Constantinopolis and Antiochia) from which dating of original document is considered to be around half of the fourth century A.D.

Riferimenti bibliografici

Adams and Laurence 2001

C. Adams, R. Laurence (eds.), *Travel and Geography in the Roman Empire*, London 2001.

Albu 2005

E. Albu, *Imperial Geography and the Medieval Peutinger Map*, "Imago Mundi", 57 (2005), 136-148.

Bosio 1983

L. Bosio, *La Tabula Peutingeriana. Una descrizione pittorica del mondo*, Rimini 1983.

Bühl 1995

G. Bühl, *Constantinopolis und Roma. Stadt-personifikationen der Spätantike*, Kilchberg 1995.

Calzolari 1996

M. Calzolari, *Introduzione allo studio della rete stradale dell'Italia romana. Itinerarium Antonini*, Roma 1996.

Cinque 2002

G. E. Cinque, *Rappresentazione antica del territorio*, Roma 2002.

De Rosa 2000

A. De Rosa, *Dall'antichità al medioevo*, in A. De Rosa, A. Sgrosso, A. Giordano (a cura di), *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione*, Torino 2000.

Dilke 1987

O. A. W. Dilke, *Itineraries and Geographical Maps in the Early and Late Roman Empires*, in J. B. Harley, D. Woodward (eds.), *The History of Cartography*, vol. 1, Chicago 1987, 234-257.

Hallet 2005

C. H. Allett, *The Roman nude. Heroic portrait statuary. 200 BC-AD 300*, Oxford 2005.

Harvey 1980

P. D. A. Harvey, *The History of Topographical Maps: Symbols, Pictures and Surveys*, London 1980.

Leylek 1993

H. Leylek, *La vignetta di Antiochia e la datazione della Tabula Peutingeriana*, "Journal of Ancient Topography", III (1993).

Levi e Levi 1967

A. Levi, M. Levi, *Itineraria picta. Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*, Roma 1967.

Levi e Levi 1978

A. Levi, M. Levi, *La Tabula Peutingeriana*, Bologna 1978.

Longo 2006

K. Longo, *Le Tychai di Roma e Costantinopoli e l'allegoria del potere imperiale tardo antico*, in R. Pera (a cura di), *Immaginario al potere. Studi di iconografia monetale*, Roma 2006, 231-244.

Miller 1916

K. Miller, *Römische Reisewege an der Hand des Tabula Peutingeriana*, Stuttgart 1916 (ristampa anastatica, Roma 1964).

Miller 1962

K. Miller (hrsg. v.), *Die Peutingerische Tafel*, Stuttgart 1962.

Patroncini 1980

L. Patroncini, *La "tabula peutingeriana" e la zona modenese*, "Atti e Memorie. Deputazione di storia patria per le Antiche province modenesi", serie XI, II (1980), 195-206.

Prontera 2003

F. Prontera (a cura di), *Tabula Peutingeriana. Le antiche vie del mondo*, Firenze 2003.

Salway 2005

B. Salway, *The Nature and Genesis of the Peutinger Map*, "Imago Mundi", 57, 119-135.

Schöpe 2006

B. Schöpe, *Aspetti iconografici di alcune monete di Antiochia in Pisidia*, in R. Pera (a cura di), *Immaginario al potere. Studi di iconografia monetale*, Roma 2006, 219-230.

Shelton 1979

K. J. Shelton, *Imperial Tyches*, "Gesta", vol. 18, 1 (1979), 27-38.

Stanco 2000

E. A. Stanco, *Ricerche sulla topografia dell'Umbria*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité", 1 (2000), 237-242.

Talbert 2010

R. J. A. Talbert, *Rome's World, the Peutinger Map Reconsidered*, Cambridge, 2010.

Weber 1976

E. Weber, *Tabula Peutingeriana: Codex Vindobonensis 324*, Graz 1976.

Whittaker 2000

D. Whittaker, *Itinerari romani e spazio in età tardo-antica*, in *Itinerari medievali e identità europea. Atti del Congresso Internazionale, Parma 27-28 febbraio 1998*, Bologna 1999.

Iulium Carnicum. Dalle fonti umanistiche alle origini di *Iulium Carnicum*

Martina Iridio, Sara Spinazzè

La consapevolezza dell'antichità di Zuglio è già attestata nel XV sec., quando Bernardo Giustinian nel *De origine urbis Venetiarum, libro VII*, opera il primo tentativo in età moderna di individuare le origini del sito. Nella sua *Historia* inserisce un passo relativo alle devastazioni inflitte dagli Avari al territorio friulano, in cui riporta la leggenda della caduta di *Giulio* per il tradimento di una donna che, invaghitasi di un barbaro, gli consegnò la città. Il Cavaliere di San Marco associa la *nobil città* a un borgo situato "nell'entrar delle Alpi, poco sopra Tulmetio, [...] il cui nome chiamarsi Zuglio per Giulio" (Giustinian, *De origine urbis Venetiarum rebusque eius ab ipsa ad quadrigentesimum usque annum gestis historia*, 1482), da lui scoperto durante un'ispezione in Carnia, nell'adempire all'incarico di ambasciatore in quella regione; fu questa indagine topografica a fornire da subito, pur se non intenzionalmente, il fondamento per il riconoscimento archeologico del sito e del suo significato storico. Giustinian ha il grande merito di individuare correttamente in Zuglio la città citata da una fonte pliniana, in quanto afferma che "questa è cosa certa con il testimonio ancora di Plinio, che Giuliansi sono popoli de Carni, ò a confini à i Carni".

Durante gli stessi anni Marc'Antonio Sabellico sta componendo il *De vetustate Aquileiae*, nelle cui pagine giustifica l'esistenza di *oppidi vetustissimi vestigia* in questa località esistente in *Carnis* e chiamata *Iulium* dai confinanti (Sabellico, *De vetustate Aquileiae*, 1498), proprio attraverso gli indizi ricavati dalla *Naturalis Historia* (Plinio, *Nat. Hist.*, III); da alcuni dei libri che la compongono, infatti, può dedurre che gli *Iuliensi* fossero *Carnorum Gentes, Noricis et Carnicis paene mixti*, suggerendo di conseguenza l'identificazione con la *Iulium Carnicum* che vi è menzionata. Si conferma che il trattato pliniano, quindi, oltre a essere la più antica fonte in cui compare la formula *Iulienses Carnorum*, civiltà annoverata tra gli *oppida* nel passo in cui sono elencati i centri della *X Regio* situati nell'entroterra, costituisce anche il primo testo di riferimento da cui gli studiosi quattrocenteschi ricavarono indizi per elaborare le loro ipotesi.

Dagli scritti dei due umanisti emerge con chiarezza una questione che sarà cruciale nella fortuna letteraria di Zuglio: la confusione generata dall'interpretazione incerta dei toponimi *Forum Iulii* e *Iulium Carnicum* determinò numerosi malintesi nell'attribuire a Zuglio piuttosto che a Cividale le vicende che gli *auctores antiqui* avevano tramandato; questa ambiguità, nata fin dai primi tentativi di identificare l'antica *Forum Iulii*, prima capitale del ducato longo-



CIL V, 1862 ove compare l'espressione *Iul(iensium) Kar(norum)*, passo di Monte Croce Carnico.

bardo, associandola all'una piuttosto che all'altra sede, sfocerà nel corso dei secoli in un dibattito sempre più acceso.

Alimentata da intenti ideologici e dal patriottismo degli eruditi locali, la diatriba vedrà i due centri contendersi il riconoscimento e il primato di 'patria' del Friuli fino al periodo austriaco; solamente nell'Ottocento, con l'edizione del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Mommsen vi porrà fine, dedicando il volume V alla definizione e alla schedatura del patrimonio epigrafico di *Iulium Carnicum*, che renderà possibile una rigorosa attribuzione dei dati ricavabili dalle iscrizioni.

L'equivoco in questione pesava sulla cultura friulana già a partire dagli scritti di due letterati alto medievali. Nella raccolta di lettere e documenti redatta da Cassiodoro (Cassiodoro, *Variae*, Libro XII) per testimoniare la sua attività di funzionario per l'Impero Romano d'Oriente, viene edita anche l'epistola, datata all'anno 553 d.C., in cui Teodorico informa il vescovo di Milano Dacio di una carestia preoccupante, tale da spingerlo a usare le derrate dell'esercito raccolte in tre città di Venezia. Si tratta delle tre colonie romane, compresa la foroiu-liense, in cui è da riconoscersi Zuglio, considerando che Cividale era ancora compresa nell'agro aquileiese.

[...] quod nos in apparatu exercitus ex **Concordiese, Aquileiense et Foroiuliense** civitatibus colligere feceramus [...] (Cassiodoro, *Variae*, L. XII)

Di un secolo più tardo è il poema in onore di San Martino, in cui Venanzio Fortunato (Venant. Fort., *Vita S. Martini*, IV. 651-655) descrive il viaggio di ritorno da Tours per il passo di Monte Croce Carnico (*Iulia Alpes*), e sostiene di aver incontrato lungo il percorso anche il Foro di Giulio (*Forum Iulii*), il cui nome è correttamente attribuito a Giulio Cesare.

[...] Hinc pete rapte vias ubi **Iulia** tenditur **Alpes**, altius adsurgens et mons in nubila pergit. Inde **Foro Iuli** de nomine principis exi per rupes, Osope, tuas qua lambitur undis et super instat aquis Reunia Teliamenti [...] (Venant. Fort., *Vita S. Martini* IV. 651-655)

È chiaro che *Forum Iulii* in questo passo va interpretato come una designazione di *Iulium Carnicum*, data la successione geografica dei toponimi e la direzione del viaggio che, dopo il passo di Monte Croce Carnico, non sembra certamente contemplare una deviazione verso sud-est per raggiungere *Forum Iulii* e per poi tornare sulla *via Iulia Augusta* a Osoppo (*Osopus*) e a Ragogna (*Reunia*), lungo il corso del Tagliamento.

Sarà Paolo Diacono a proporre una corretta identificazione tra i toponimi e le città a lui contemporanee, riportando gli eventi che, dopo la distruzione di Zuglio, indussero la meno nota *Forum Iulii* a diventare nel 568 d.C. capitale del ducato longobardo del Friuli e a mutare il proprio nome in Cividale. Come ricostruì, dopo Mommsen, Paschini: “dopo la caduta di Aquileia (452) e il declassamento di *Iulium Carnicum*, gli eventi stessi costringevano Cividale, unico centro di qualche importanza e consistenza, a una precisa posizione” (Paschini 1939-1940).

[...] *Castrum Iulium* est colonia *Iulia Carnica*, sita paulo supra *Osopum* et *Ragonia*, versus cacumen *Alpium Iuliarium*, ut apparet in *Fortunato Venantio*; quadriginta millibus passum *Italicorum* inferius versus *Austrum*, sita est ad *Nationem civitatis Foroiulii*, nunc *Civitas*, *Alboini* tempore villa obscura, postea, *castro Iuliensi* iam diruto, crescens et *ducatus caput factum* [...] (Paul. Diac., *Hist. Lang.* II .9)

Curiosamente è però proprio la lettura di questa fonte a fornire il pretesto per riaprire la controversia, in quanto la sua cronaca diventa oggetto di fraintendimento nelle ricostruzioni storiche proposte dagli umanisti quattrocenteschi; nell'episodio riportato da Giustiniano a proposito della devastazione di Zuglio, tanto profonda “di modo ch'ella non fù più mai rifatta”, va infatti letto il mito della distruzione del *castrum foroiuliense* durante l'assedio del 610 d.C., raccontato da Paolo Diacono (Diacono, IV, 37). Fu proprio in seguito a queste vicende che la città passò a chiamarsi *Civitas Foromiuliana*, e la formula *Forum Iulii* andò a definire territori sempre più estesi fino a coincidere con l'intera regione. In questo contesto si possono pertanto comprendere le radici dell'ostinazione con cui veniva rivendicata l'identificazione con *Forum Iulii*, che emerge chiaramente nel *De Vetustate* quando l'autore non manca di sancire il ruolo cruciale di Zuglio nella nascita dell'appellativo, affermando che “il nome della città fu poi dato alla provincia; et s'è chiamata la patria del Friuli”.

Il medesimo racconto dell'assedio degli Avari tratto dall'*Historia Langobardorum* offre anche a Sabellico l'occasione per esprimere una posizione, seppur equivoca, sull'argomento: nella sua breve storia del Friuli solleva l'obiezione “dimostri Paolo Diacono che ha scritto queste pagine, in che modo Cividale, di cui financo le vestigia dovrebbero essere scomparse e che invece al presente è ancora tra le città più popolate della Patria, possa essere identificato con il

Forumiulium distrutto dagli Avari!” (Sabellico, *De vetustate*, C. L.29R). Già nel primo libro aveva contestato che si potesse riconoscere in Cividale la *Forum Iulii* citata da Tolomeo, e aveva fornito come alternativa proprio “un’antichissima città fortificata, che gli abitanti del posto chiamavano *Iulium* e Plinio *Carnicum Iulium*”; la sua non suona però come una proposta plausibile, ma piuttosto come una provocazione, tanto che, subito dopo aver insinuato il dubbio, la ritratta prontamente osservando che la collocazione di Zuglio “in mezzo alle Alpi” non corrisponde a quella del *Foroiulio* “ai piedi delle montagne”.

Quello che potrebbe sembrare un semplice e ingenuo errore interpretativo, sottende già interessi politici e culturali più complessi; la polemica va infatti inquadrata nella più ampia rivalità tra Udine e Cividale. A partire dalla fine del secolo uscente era infatti emersa con violenza la questione dei rapporti tra le due città, incrinatisi fin dalla prima metà del Duecento per il trasferimento della sede patriarcale da Cividale a Udine. Ad inasprire ulteriormente la situazione, nel corso della storia dell’autonomia politica del patriarcato di Aquileia, Cividale si schierò dalla parte dell’impero asburgico, mentre Udine entrò nella sfera di influenza di Venezia; la lotta che ne derivò per l’annessione del territorio ai rispettivi domini perdurò durante l’occupazione veneziana sotto forma di rivendicazioni sul diritto di precedenza delle due città. In quest’ottica assume caratteri di vasta portata il problema del riconoscimento di *Forum Iulii*, dal momento che la svalutazione di Cividale e l’esaltazione di Zuglio, in area veneta, rappresentarono un contraltare alla presenza di Aquileia *in parte Imperii*.

Non è perciò un caso che siano proprio Giustinian e Sabellico a farsi portavoce di questa interpretazione. L’opera di Sabellico, che l’anno successivo alla sua composizione verrà chiamato a reggere la scuola veneziana di S. Marco assumendo in breve tempo al ruolo di storico ufficiale della Repubblica, nasce proprio dalla volontà di nobilitare Udine, dopo dieci anni di permanenza nel capoluogo friulano da cui aveva ricevuto l’invito all’insegnamento. Per quanto riguarda Giustinian, è utile notare che lo studioso, uno dei rappresentanti più colti e attivi della classe politica veneziana di quei tempi, meditava di comporre nella sua monumentale opera una sintesi delle ragioni che erano alla base del destino di Venezia, per cui il rapporto con le antichità, anche nel caso di Zuglio, va inteso come riflessione sulla nascita di Venezia nell’ambito della crisi dell’impero romano e dell’Italia in particolare.

Il passo quattrocentesco di Giustinian presumibilmente fornisce anche un’importante testimonianza relativa alla basilica paleocristiana appartenente a una fase alto medievale, che costituisce, insieme a una Basilica absidata, il complesso di *Basilicae geminae* scoperte durante gli scavi Ottocenteschi in località Ciampon, subito fuori le mura del *municipium*, i cui resti sono databili tra la fine del IV secolo d.C. e l’inizio del V secolo d.C. (Moro 1956, 89-104; Menis

1976, 386 s.; Mirabella Roberti 1976, 94-95). L'autore racconta che a Zuglio vi è ancora “una chiesa famosa, dove si veggono di belli mattonati lavorati alla mosaica et pietre appresso la chiesa intagliate di lettere grandi et antiche”.

Maurizio Buora (2001) ha avanzato una proposta per riconoscere il manufatto in questione, confrontando il testo quattrocentesco con un passo tratto dal *De Antiquitatibus carnie libri quattuor* del 1559; in quest'opera Fabio Quintiliano Ermacora rende nota una serie di identificazioni e rinvenimenti di reperti archeologici avvenuti nella zona, che diedero vita a un intenso fenomeno di collezionismo privato, e tra questi accenna al ritrovamento di un'epigrafe nel vestibolo della chiesa di San Leonardo.

[...] Gli abitanti di Zuglio anche ai nostri tempi hanno estratto frammenti colorati di pavimenti e pezzi di colonne di marmo. Sono state rinvenute anche urne nelle quali gli antichi riponevano le ceneri dei defunti e anche molti sepolcri ricavati da certi grandi sassi. Ancora molte vestigia dell'antichità esistono nel villaggio di Giulio, così tra le altre un certo sasso che si trova nel vestibolo della chiesa di S. Leonardo (...) (e) un'altra lapide, trasportata a Venezia (...). Un altro sasso, portato da Giulio, è murato nella casa di Giuseppe Gottardis (...). Inoltre molte vestigia di quel villaggio o son perite per consunzione di vecchiaia oppure sono state in altro modo trafugate per negligenza degli abitanti (Libro I) [...] (Fabio Quintiliano Ermacora, *De antiquitatibus Carnieae libri quattuor*, 1559)

Secondo lo studio di Buora la chiesa parrocchiale di S. Leonardo, nominata da Ermacora, sarebbe la chiesa famosa visitata da Giustinian un secolo prima. L'identificazione troverebbe fondamento nel fatto che San Leonardo, allora dotata di vestibolo, aveva un nucleo quattrocentesco eretto sopra murature più antiche, probabilmente romane. La sua collocazione, poco discosta dall'area del Foro, a nordovest di esso, giustifica la presenza di monumenti epigrafici di grande rilievo, come quello del Tempio di Beleno, qui inseriti secondo una prassi che nell'Italia settentrionale e in Europa si diffuse nel periodo romanico. Tuttavia, dall'esame dei testi, non appaiono chiari elementi di identificazione tra gli edifici trattati dai due autori, mentre si riscontrano analogie tra la descrizione di Giustinian e le consistenze della Basilica cimiteriale, di cui i disegni ottocenteschi e le relazioni fotografiche degli anni Quaranta documentano il pavimento musivo; questa osservazione renderebbe plausibile l'ipotesi che il manufatto fosse ancora visibile agli inizi del XV secolo.

Se così fosse, non si sarebbe comunque conservato per molto tempo, almeno secondo quanto emerge dalla panoramica che Jacopo Valvason da Maniago offre su quanto restituisce la struttura urbana di Zuglio dopo alcuni decenni; nella *Descrizione della Cargna* del 1565 racconta che “a questi tempi si vede solo una chiesa sul monte, e di sotto alcune poche case di villa”. Con quest'opera il

letterato promuove un'importante evoluzione delle ricerche documentarie, in quanto prende in esame un numero maggiore di fonti antiche rispetto a quelle citate dagli eruditi quattrocenteschi a proposito di Zuglio, inserendo nel suo resoconto anche Tolomeo e l'*Itinerario Antonini* (*Imperatoris Antonini Augusti Itineraria Provinciarum et Maritimum*).

[...] Giulio carnico per fino al presente ritiene il nome di Giulio, di cui fanno menzione Tolomeo e Plinio, riponendolo nei Carni tra l'Italia e il Norico, e Antonio li mette trenta miglia sopra Tricesimo, come è ancora. A questi tempi si vede solo una chiesa sul monte, e di sotto alcune poche case di villa. La chiesa si chiama S. Pietro, dov'è un preposito con otto Canonici, che ivi non fanno più residenza. Quivi sono ancora i vestigi del castello che era sul monte e del borgo situato nel piano, il quale fu fabbricato da que' Romani che rimasero alla custodia di quelli passi... Qui si trovano pezzi di mosaichi, medaglie d'ogni sorte e i vestigi di un acquedotto in metallo, con molti epitafij Romani in marmori del paese, che sono stati trasportati parte in Tolmezzo et parte in Friuli e di questi n'ho veduti due nel castello di Colloredo e tre in Udine, i quali si registrano qui dietro. Dalli detti epitafij si comprende esser stato in quel luogo un tempio di Ercole, come un simile al quale era quello d'Apolline Belleno nella chiesa della Beligna in Aquilegia (Jacopo Valvason di Maniago, *Descrizione della Cargna*, 1565)

Grazie a queste testimonianze Valvason propone la localizzazione "Giulio carnico nei Carni tra l'Italia e il Norico", rielaborando una combinazione ibrida tra i testi dei due storici citati; Tolomeo in effetti non include *Iulium Carnicum* fra le città carniche, come fa Plinio, ma la pone alla fine del lungo elenco di centri norici, Μεταξὺ δὲ, Ἰταλίας καὶ Νορικοῦ (Ptolom. II, 13, 4).

Le fonti che ha a disposizione gli permettono comunque di determinare con precisione l'ubicazione di *Iulium Carnicum* e conseguentemente di identificarla con Zuglio, la cui distanza da Tricesimo corrisponde alle XXX miglia indicate nell'*Itinerarium Antonini* (*Itin. Ant.* 279. 2-7, 42).

La testimonianza di Valvason è di grande interesse anche perché restituisce un'immagine nitida del fervore che agitò il collezionismo di reperti archeologici provenienti dalla città di Zuglio, durante i primi decenni del Cinquecento. Per quanto riguarda il castello di Colloredo, dove afferma di aver visto due "epitaphi Romani iuliensi," bisogna tenere presente che il nome si riferisce ai proprietari e non al luogo. Si tratta infatti del castello di Susàns, di proprietà dei Colloredo, in cui erano collocate le iscrizioni ora registrate al CIL (CIL, V, 1832; CIL, V, 1833).

A questo si deve aggiungere anche la casa dei Colloredo di Udine, dove si trovava un'altra iscrizione (CIL, V, 1830) con dedica al tempio di Ercole, citata



CIL V, 1832.



CIL V, 1833.



CIL V, 1830.

nella *Descrizione della Cargna*. Paolo Ramusio, in una lettera del 1583, conferma la posizione della lapide proprio sotto il portico del palazzo dei Colloredo e dichiara di averla chiesta e ottenuta dal proprietario Curtio Colloredo: sarebbe così documentato il primo spostamento della pietra a Venezia, dove viene vista da Fabio Quintiliano Ermacora (*terminem post quem* 1583 e *terminus ante quem* 1598, anno della morte).

Sia Valvason, sia Ramusio, sia Ermacora ne riconoscono però la provenienza dalla città di Zuglio, che sarebbe confermata anche da Gian Domenico Bertoli nel 1739, sulla base della lettura di una pagina di Enrico Palladio degli Olivi (1659). Secondo Giuseppe Furlanetto (1837) nel 1616 il testo dell'epigrafe viene pubblicato da Iano Grutero, che la vede a Padova. Il testo riportato da Grutero viene trascritto anche da Bertoli in *Antichità d'Aquileia*, ma la frammentarietà dell'opera di Bertoli non consente di determinare la collocazione della lapide in quell'anno.

Notizie di un'attuale collocazione nel Museo d'Este, dopo essere passata a Venezia e a Padova, vengono da Furlanetto nel 1837, che pubblicò, su comunicazione di Asquini, con cui era in contatto, anche una copia del promemoria e della lettera di Paolo Ramusio. Di questi ultimi si trova comunque traccia ben 55 anni prima, in uno scritto dello stesso Asquini ad Aurelio Guarnieri Ottoni

del 1782. Panciera 1970 lo considera come un dato che farebbe propendere per la veridicità dell'informazione, al contrario di Mommsen secondo cui "haec ut videntur vera esse, tamen nituntur fide Asquini minime firma".

[s]ex(tus) erbonius sex(ti) et sex(ti) l(ibertus) fron[to], / [-]regontius primi et genti l(ibertus) iucu[ndio vel -us], / [s]ex(tus) votticius argenti(li) l(ibertus) amor, / [t(itus)] titius t(iti) l(ibertus) philemon, / [sex(tus) erbonius sex(ti) l(ibertus) philogen[es], / [-]gavius philemonis l(ibertus) hilario, / [(ucius) regontius l(uci) l(ibertus) stepanus, / [-]mulvius ditionis l(ibertus) senecio, / [(ucius)] gavius l(uci) l(ibertus) gratus, / [hi]llarus veti t(iti) ser(vus), / [m] agistri aedem herculis d(e) s(ua) p(ecunia) t[- - - ?], / [se]x(to) erbonio sex(ti) l(iberto) diphilo, / [m(arco)] quinctilio m(arci) l(iberto) donato, / mag(istris) vici. (Dedica al tempio di Hercules)

L'iscrizione, che elenca una serie di liberti e schiavi, definiti espressamente come magistri, da intendersi in quest'epoca come addetti al culto presso il tempio, dimostra che il culto di Ercole nella zona era ampiamente attestato. Sulla base di questa epigrafe, Girolamo Asquini confezionerà un probabile falso epigrafico dedicato a *Hercules Invictus* (CIL, V, 58), finalizzato a valorizzare le origini romane di Zuglio.

Questo atto, peraltro non isolato, si può comprendere a fondo solo alla luce del panorama culturale in cui fu attuato. Dalla seconda metà del XVII secolo si registrò un importante fenomeno di ripresa e rinnovamento della scienza antiquaria a cui parteciparono anche gli intellettuali friulani, e il cui approccio vide una lunga evoluzione, finché alla metà del Settecento "l'interesse per le fonti monumentali e epigrafiche aveva preso ormai il sopravvento su quello per le fonti letterarie" (Panciera 1970, 13). In questo mutato contesto Zuglio continuò a offrire un modello interessante, restituendo un grande numero di lapidi (alcune delle quali si possono ancora vedere murate nelle sue case) e di resti archeologici. All'interno diatriba che seguiva a trascinarsi tra Zuglio e Cividale, il continuo ritrovamento di reperti divenne ulteriore occasione di un uso spregiudicato delle fonti, che si tradusse in alcuni casi in falsi epigrafici, confezionati a favore della sue origini illustri.

Per quanto riguarda *Iulium Carnicum* tra gli studiosi più rappresentativi possiamo annoverare Gian Giuseppe Liruti (1689-1780), il barnabita Angelo Maria Cortenovis (1727-1801) e il più giovane Girolamo Asquini (1762-1837).

Nell'opera *De Iulio Carnico* del 1760 Liruti (1741, 273-370), oltre a raccogliere e registrare tutte le iscrizioni note, si sforza di sostenere l'antichità e l'importanza di Zuglio a discapito di Cividale, per la quale viene quasi negata la fondazione in epoca romana.

All'interno di questa disputa sulla romanità di Cividale resterà isolata la voce di Michele Della Torre, il quale già agli inizi del 1700 aveva dimostrato, servendosi dei materiali epigrafici, che Cividale era l'antica *Forum Iulii*, annoverata da Tolomeo fra le colonie carniche insieme ad Aquileia e Concordia, nonostante quest'ultima si trovi ad occidente del Tagliamento, usato da Tolomeo (Ptol. II, 13.4) come punto di riferimento per circoscrivere il territorio carnico.

In questo contesto culturale Asquini scelse di battersi per *Iulium Carnicum*, con metodi disinvolti e poco ortodossi, che lo portarono a creare e diffondere invenzioni epigrafiche a sostegno delle proprie teorie: questo sforzo emerge con evidenza nell'opera *Del Forogiulio dei Carni e di quello d'altri popoli transpadani*, in cui, con il supporto del suo epistolario, usa il *corpus* epigrafico conosciuto, insieme a quello da lui inventato, a sostegno delle origini illustri di Zuglio. Lo studioso arriva ad accusare Della Torre di aver tolto "non senza grave errore al vero Forogiulio le sue iscrizioni" in favore della "sua colonia di Cividale" (Asquini 1827, 8). Una delle tesi che cerca di dimostrare attraverso questo metodo (Asquini 1827, 19), è infatti l'esistenza della *COLONIA IULIA KARnorum*, come unico centro romano di rilievo costituito a nord di Aquileia. A tale scopo pubblica il CIL 1842.

In questo senso è interessante notare che l'unica attestazione esplicita del toponimo *Iulium Carnicum* preceduto dall'identificazione colonia si trova in un epitafio oggi disperso, tradito da Ciriaco D'Ancona (Panciera 1970, 118), che non ebbe nessuna circolazione fino al momento in cui Asquini venne in possesso del Codice Ciriacano Parmense. Fu proprio lui a donare il manoscritto a Ramiro Tonani prima del 1820, e lo segnalò a partire dal 1823 nella raccolta del suo amico Pietro Vitali, dalle cui mani passò alla Biblioteca Palatina di Parma, dove si trova tuttora (Panciera 1979, 33). Secondo l'udinese la copia presente nel codice si dovrebbe a un illustre viaggiatore del XV-XVI secolo, e il testo della lapide sarebbe stato anche annotato a margine di una versione italiana della Geografia di Tolomeo del 1561 da Giovanni Battista Leoni, il quale scriveva "questo è Iulium Carnicum Colonia, come si legge in questa antichissima Inscriptione, che si vede murata nel basso d'una casa in Zuglio" (Asquini 1827, 55). Si tratta dell'iscrizione del decurione e duoviro giurisdicente *M. Volumnius Urbanus* (come si ricava dall'integrazione del testo CIL, V, 1842 <M(ARCUS) VOLUMNIUS URBANUS>):

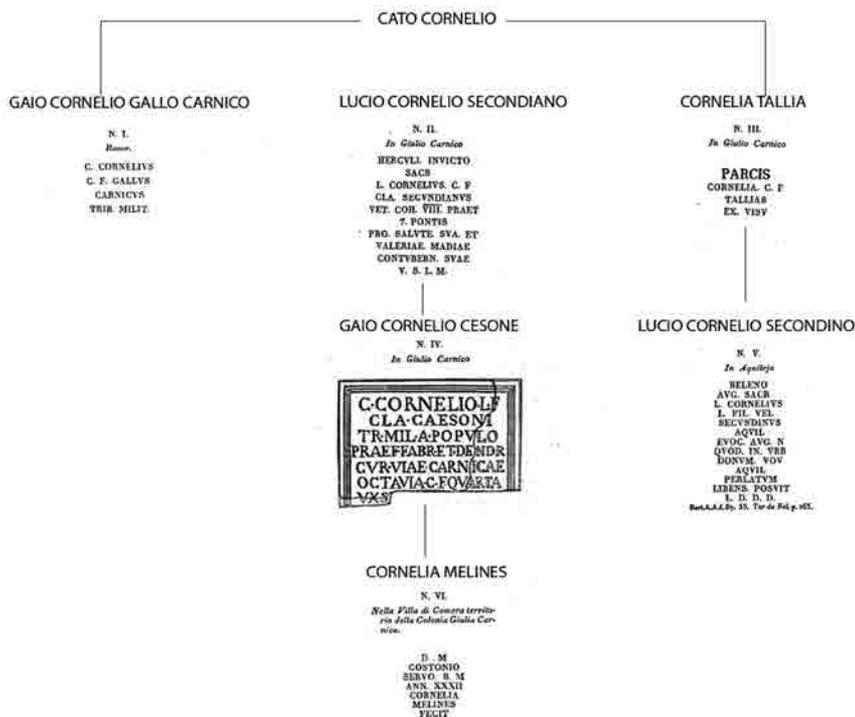
d(is) m(anibus) / m(arcus) volumnius / m(arci) f(ilius) cla(udia) / urbanus, /
dec(urio) col(oniae) iul(ii) kar(nici), / iivir i(ure) d(icundo). / m(arcus) volumnius
/ ardeatinus patrono / b(ene) m(erenti) et iuliae / iucundae, uxori / karis(simae)
(Epitafio di M. Volumnius Urbanus, duoviro e decurione della colonia di *Iulium Carnicum*)

Asquini la pubblicò (Asquini 1827, 5) seguita da un'altra di simile contenuto ma di dubbia autenticità, che apre uno ampio paragrafo sulle sue presunte falsificazioni. Si tratta di un'epigrafe inedita (CIL, V, 61), "barbaramente tagliata ai due lati, che serviva posta al rovescio di riquadro alla finestra d'un povero abituro in Zuglio" (Asquini 1827, 4-6), che contiene una dedica alle Ninfe Auguste da parte di Sesto Erbonio Decurione della Colonia Carnica.

(n)ymp(h)is / (a)ugust(is). / (se)x. erbon(ius) / (se)x. f. fest(us) / (de)c(urio) col k(ar)
/ (aq)uam fon(tis) / (clu)dendam (con) / (ca)meranda(mq) / (c)ur idem (que) / (d)
edicavi(t) (Epitafio di Sesto Erbonio, decurione della colonia di *Iulium Carnicum*)

Secondo Asquini sarebbe stato il Siauve a comunicargliela il 19 Dicembre 1808, nell'anno stesso in cui fu restituita dagli scavi che aveva intrapreso; la lettera manca però tra quelle conservate, e, nonostante l'epistolario abbia effettivamente delle lacune tra il 20 ottobre 1808 e il 10 febbraio 1811, è comunque sintomatico che non compaiano cenni di un ritrovamento tanto importante in nessun altro dei suoi scritti o nelle schede Zuccoliane. Secondo Panciera (Panciera 1970, 70) il testo potrebbe essersi conformato a CIL, V, 1842 per il gentilizio del dedicante, e per la nomina della colonia a CIL, V, 1843, insieme al quale viene pubblicato. L'epigrafe non è considerata vera da Mommsen (CIL V, 81 n. 24), che segue il principio di considerare inattendibile qualsiasi reperto segnalato dalla sola voce di Asquini. La credibilità del lavoro di Asquini si incrina radicalmente proprio a partire dall'edizione della prima parte del volume V del CIL, in cui per la prima volta Mommsen mette in discussione l'attendibilità delle sue ricerche, di cui nel passato non si era mai dubitato. Pur riconoscendogli un ruolo nell'aver reso note numerose iscrizioni autentiche, lo accusa apertamente di falso, e spiega il severo giudizio nei confronti delle testimonianze da lui fornite dichiarando che "ut auctor et eruditior et ingeniosior quam solent esse falsarii vulgares non ita facile deprehendatur et adhuc plane latuerit" (CIL V, 81, c. XXIV).

L'attitudine alla contraffazione così descritta dallo studioso tedesco, si manifesta ancor più clamorosamente in un altro passo dell'asquiniano, in cui l'autore persegue l'ambizioso progetto di dimostrare le origini Iuliensi del noto personaggio romano Gaio Cornelio Gallo. Asquini aveva già introdotto questa figura, nella presentazione all'epigrafe di *Volumnius Urbanus*, che risultava pubblicata tra le note di Quirico Viviani all'*Egloga X*, dedicata da Virgilio proprio al suo grande amico e primo Prefetto dell'Egitto Cornelio Gallo. Non sorprenderà che dal commento di Viviani (Viviani 1824, 233) quest'ultimo risulti originario "della colonia Giulia-Carnica o Forogiuliese, ora Zuglio". Asquini (Asquini 1827, 39) ricostruisce a conferma della sua ipotesi "il piccolo stemma gentilizio della famiglia che gli è riuscito di poter cavare dalle iscrizioni di Giulio carnico donde ebbe i suoi natali".



Girolamo Asquini, *Albero genealogico di Cato Cornelio*, 1830.

Si tratta di sei epigrafi, di cui quattro pertinenti al territorio di Zuglio e catalogate tra le false da Mommsen, in quanto conosciute solo dall'Asquini (CIL, V, 65; CIL, V, 69), o note da un suo corrispondente *qui habuit sine dubio ab eodem Asquinio* (CIL, V, 58; CIL, V, 62); tra le due rimanenti una, proveniente da Aquileia (CIL, V 742), sembrerebbe autentica, mentre la più significativa, romana (CIL, VI, 3513), conterrebbe nel testo un'interpolazione:

c. cornelvs / c. f. gallvs / carnicvs / trib. milit.

[Dal CIL] invece risulta:

c(aius) cornelius / c(ai) f(ilius) gal(eria) / cornutus / trib(unus) milit(um)

Asquini infatti, alla terza riga, rifiuta per sua stessa ammissione la versione CORNUTUS di Carlo Cesare Malvasia, che sarà quella proposta anche da Mommsen, e la revisione di Ludovico Antonio Muratori CARNUT, in favore della lettura CARNICUS più congeniale per comprovare le sue idee.



Girolamo Asquini, *Iscrizione* (CIL V, 58), in Donati 1991.

Un'attenzione particolare va dedicata alla dedica a Ercole Invitto da parte di Cornelio Secondiano (CIL, 58), veterano dell'*VIII coorte pretoria*, che compare in questo curioso ciclo come consanguineo di Cornelio Gallo; si tratta di un "ara votiva [...] scoperta la primavera dell'anno 1820 in Giulio Carnico, ora Zuglio, nella Carnia del Friuli, nel rifare le fondamenta di una vecchia casa situata nella sponda del Fiume But, nel luogo comunemente detto la basilica. Essa è di marmo bianco del paese". La prima segnalazione della lapide venne fatta da Asquini a Pietro Vitali in un'epistola del 1822 così introdotta: "poche righe in fretta per mandarle il disegno dell'Ara Votiva ad Ercole Invitto scoperta in Giulio Carnico, che riceverà unito alla presente", nota da una copia del Fondo Bartolini di Udine (Panciera 1970, 68; Donati 1991, 709-710). L'originale, recuperato insieme ad altre lettere inedite presso l'autografoteca Campori della Biblioteca Estense di Modena, conserva l'allegato contenente il disegno dell'ara e le informazioni sul suo rinvenimento da cui si ricava che il rilievo del monumento sarebbe stato eseguito da Don Lorenzo Linusso di Tolmezzo (Donati 1991, 709-710).

herculi invicto / sacr(um) / l(ucius) cornelius l(uci) f(ilius) / cla(udia) secondianus, / vet(eranus) coh(ortis) viii praet(oriae) / ((centuria)) pontis, / pro salute sua et / valeriae madae, / contubern(alis) suae, / v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito)
(Dedica ad *Hercules Invictus* da parte del veterano L. Cornelius Secondianus)

Mommsen ritiene il testo non autentico per la sola ipotesi di derivazione dall'Asquini; lo storico berlinese lo conosceva infatti da una comunicazione del 1826 a Orelli da parte di Giovanni Labus, al quale era stata inviata nello stesso anno da Asquini. Anche Panciera (Panciera 1970, 67-69) afferma di non poterne provare l'autenticità, a causa dei nomi della donna *Madia*, e della centuria, *Pontis*, che per Asquini stava ad indicare la mansione di Secondiano destinato alla guardia d'un Ponte (Asquini 1827, 51; cfr CIL, VI, 31946a). La genuinità della lapide viene d'altra parte rivalutata da Fulvia Mainardis (Mainardis 2008, 97-99), secondo la quale tale dedica costituisce un'importante testimonianza della continuità, anche in epoca imperiale, del culto del dio, nonostante i dubbi sollevati in merito al cognome della donna, di origine carnica, ma non documentato nel mondo antico.

È interessante notare che, alcuni anni prima dell'apparizione di questa dedica, nel 1811, furono rinvenuti alcuni frammenti di una statua colossale di Ercole, probabilmente appartenente a un tempio la cui esistenza era attestata da un'i-

scrizione nota fin dal Cinquecento (CIL, V, 1830). Secondo lo studio di Donati (1991, 710), un santuario dedicato ad Ercole perciò fu certamente importante a *Iulium Carnicum*, e se da una parte in questo contesto potrebbe trovare fondatezza la veridicità dell'iscrizione in questione, allo stesso tempo questi dati, insieme alla presenza, nello stesso luogo, di un altro veterano dell'VIII coorte pretoria, potrebbero aver suggerito all'erudito lo spunto per la creazione del suo artefatto: si sarebbe infatti potuto ispirare al testo citato dell'epigrafe funeraria di *M. Iuuentius Oclatus* (CIL, V, 1840). CIL, V, 1840 è ora dispersa, già segnalata come soluzione di reimpiego da Ermacora in un angolo della chiesa parrocchiale di Tolmezzo e da Valvason nella Pieve di Santa Maria di Strabut, e probabilmente rinvenuta in una delle necropoli romane lungo la strada che scendeva da *Iulium Carnicum*:

m(arcus) iuuentius / m(arci) f(ilius) cla(udia) / oclatus, vet(eranus) / coh(ortis)
viii pr(aetoriae), / t(estamento) f(ieri) i(ussit) sibi.

Questi metodi poco ortodossi hanno a lungo pesato sulla fama e sulle sue opere di Asquini, ma per comprenderli e per restituire un profilo più obiettivo del suo lavoro, è necessario contestualizzarli alla luce della sua vita e della situazione politica che caratterizzavano l'intero Friuli in quegli anni.

Molti dei falsi che gli sono stati attribuiti nei secoli scorsi, sono stati infatti rivalutati (Panciera 1970); le sue contraffazioni sarebbero da circoscrivere a un determinato periodo, quello dell'anzianità, successivo alla scomparsa di Angelo Maria Cortenovis, archeologo e numismatico che gli fu maestro, e a una precisa città, *Iulium Carnicum*. Il *modus operandi* spregiudicato dello studioso fu piuttosto comune nell'ambiente culturale della sua epoca, in cui è spesso mancato lo spirito critico verso le fonti, utilizzate per essere piegate alle idee di un singolo o di una corrente di pensiero.

È evidente che tutte le indagini che riguardavano il sito furono da subito fortemente condizionate dalla necessità di rivendicare alla regione un'identità, che veniva rintracciata proprio nelle sue radici imperiali. Era questa un'ambizione nutrita dall'intero Friuli, fin dalla sua annessione alla Serenissima, che lo ritrovava relegato ai confini del dominio Veneziano e dell'Italia intera.

Nel caso di Zuglio pesarono ancora di più i condizionamenti dell'orgoglio municipale, alimentato da un panorama culturale che viveva nella prospettiva della piccola patria: gli umanisti locali operavano indipendentemente dalle logiche nazionali, e anzi, dalle iniziative dei regimi che si succedettero, ricavano un motivo d'orgoglio per la propria terra. Il fervore per le vestigia antiche sembrava essere ispirato inizialmente da desideri contingenti di legittimazione politica, per poi tradursi nelle teorie della speculazione antiquaria; il tema della discen-

denza romana nella tradizione locale fu un argomento importante nel determinare i poteri, le autonomie e i rapporti con gli stati, Venezia prima e l'Impero Austriaco più tardi.

In questa sede si è voluto indagare come questo spirito campanilistico abbia influenzato gli autori presentati nel riferire la storia di Zuglio, di pari passo alle scoperte e agli scavi si svolgevano in quegli anni. Mano a mano che si ritrovavano pezzi della città antica, tanto più gli studiosi si sentivano legittimati a proclamare nei loro testi le antiche origini di Zuglio.

Spesso queste esigenze hanno prodotto delle ricostruzioni fantasiose e bizzarre, ma nel complesso a questo momento storico va attribuito un grande merito per il progresso delle ricerche da parte degli studiosi, prima locali, poi di più ampio raggio, e per la rinascita della fortuna di *Iulium Carnicum*, rimasta sepolta per più di sei secoli dopo l'abbandono della sede vescovile.

Appendice. Catalogo completo delle fonti antiche e umanistiche

Fonti antiche

Strab. IV. 6. 9, 206 C

Μετά δὲ τούτους, οἱ ἔγγυς ἤδη τοῦ Ἀδριατικοῦ, μυχοῦ καὶ τῶν κατὰ Ἀκυληϊαν τόπων οἰκοῦσι, Νωρικῶν τε τινες καὶ Κάρνοι.

Strab. IV. 6. 9, 207 C

Ἐπέρκεται δὲ τῶν Κάρνων τὸ Ἀπέννινον ὄρος λίμνην ἔχον εἰς τὸν Ἰσάραν ποταμόν, ὃς παραλαβὼν ἄταγιν ἄλλον ποταμῶν εἰς τὸν Ἀδρίαν ἐκβάλλει. ἐκ δὲ τῆς αὐτῆς λίμνης καὶ ἄλλος ποταμὸς εἰς τὸν Ἰστρον ρεῖ καλούμενος Α[τ]ησι[ν]ος· καὶ γὰρ ὁ Ἰστρος τὰς ἀρχὰς ἀπὸ τούτων λαμβάνει τῶν ὄρων πολυσηχιδῶν ὄντων καὶ πολυκεφάλων.

Strab. IV. 6. 10, 207 C

Καὶ οἱ Ἰάποδες δὲ ἤδη τοῦτο ἐπίμικτον Ἰλλυριοῖς καὶ Κελτοῖς ἔθνος περὶ τούτους οἰκοῦσι τοὺς τόπους, καὶ ἡ Ὀκρα πλησίον τούτων ἐστίν. [...] ἡ δὲ Ὀκρα τὸ ταπεινότατον μέρος τῶν Ἀλπεῶν ἐστὶ καθ' ὃ συνάπτουσι τοῖς Κάρνοις, καὶ δι' οὗ τὰ ἐκ τῆς Ἀκυληϊας φορτία κομίζουσιν ἀρμαμάξαις εἰς τὸν καλούμενον Ναύπορτον, σταδίων ὄδον οὐ πολὺ πλειόνων ἢ τετρακοσίων.

Strab. V. 1. 9, 216 C

Τὰ μὲν δὴ πήραν τοῦ Πάδου χωρία οἱ τε Ἐνετοὶ νέμονται καὶ οἱ Ἰστριοὶ μέχρι Πόλας. ὑπὲρ δὲ τῶν Ἐνετῶν Κάρνοι καὶ Κενομάνοι καὶ Μεδόακοι καὶ Σύμβροι [...].

Strab. VII. 1. 5, 292 C

Ῥαιτοὶ δὲ καὶ Νωρικοὶ μέχρι τῶν Ἀλπίων ὑπερβολῶν ἀνίσχουσι καὶ πρὸς τὴν Ἰταλίαν περινεύουσιν,

οὐ μὲν Ἰνσοῦβροις συνάπτοντες, οἱ δὲ Κάρνοι καὶ τοῖς περὶ τὴν Ἀκυλίαν χωρίοις.

Strab. VII. 5. 3, 314-315 C

Ἐφαμεν δ' ἐν τῇ περιοδείᾳ τῆς Ἰταλίας Ἰστρου εἶναι πρῶτους τῆς Ἰλλυρικῆς παραλίας, συνεχεῖς τῇ Ἰταλίᾳ καὶ τοῖς Κάρνοις [...].

Liv. XLIII. 1.4-7

4. Alter consul C. Cassius nec in Gallia, quam sortitus erat, memorabile quicquam gessit et per Illyricum ducere legiones in Macedoniam uano incepto est conatus. 5. Ingressum hoc iter consulem senatus ex Aquileiensi legatis cognouit, qui querentes coloniam suam nouam et infirmam necdum satis munitam inter infestas nationes Histrorum et Illyriorum esse, 6. cum peterent, ut senatus curae haberet, quomodo ea colonia muniretur, interrogati, uellentne eam rem C. Cassio consuli mandari, 7. responderunt Cassium Aquileiam indicto exercitu profectum per Illyricum in Macedoniam esse. Ea res primo incredibilis uisa, et pro se quisque credere Carnis forsitan aut Histris bellum inlatum [...].

Liv. XLIII. 5.1-4, 7, 10

1. Eodem tempore de C. Cassio, qui consul priore anno fuerat, tum tribunus militum in Macedonia cum A. Hostilio erat, querellae ad senatum delatae sunt, et legati regis Gallorum Cincibili uenerunt. 2. Frater eius uerba in senatu fecit questus Alpinorum populorum agros, sociorum suorum, depopulatum C. Cassium esse et inde multa milia hominum in seruitutem abripuisse. 3. Sub idem tempus Carnorum Histrorumque et Lapydum legati uenerunt: duces sibi ab consule Cassio primum imperatos, qui in Macedoniam ducenti exercitum iter monstarent; 4. pacatum ab se tamquam ad aliud bellum gerendum abisse. Inde ex medio regressum itinere hostiliter peragrassae fines suos; caedes passim rapinasque et incendia facta; nec se ad id locorum scire, propter quam causam consuli pro hostibus fuerint. 7. Nec responderi tantum iis gentibus, sed legatos mitti, duos ad regulum trans Alpis, tres circa eos populos placuit, qui indicarent, quae patrum sententia esset. 10. Legati cum Gallis missi trans Alpis C. Laelius, M. Aemilius Lepidus, ad ceteros populos C. Sicinius, P. Cornelius Blasio, T. Memmius.

Pomp. Mela II. 59

Interiora eius (scil. Italiae) aliae aliaeque gentes, sinistram partem Carni, et Veneti colunt Togatum Galliam; tum Italici populi Picentes, Frentani, Dauni, Apuli, Calabri, Sallentini. Ad dextram sunt sub Alpibus Ligures, sub Appennino Etruria; post Latium, Volsci, Campania et super Lucaniam Bruttii [...].

Plin. Nat. III. 6. 38

Italia dehinc primique eius Ligures, mox Etruria, Umbria, Latium, ibi Tiberina ostia et Roma, terrarum caput, XVI p. intervallo a mari. Volscum postea litus et Campaniae, Picentium inde ac Lucanum Bruttiumque, quo longissime in meridiem ab Alpium paene lunatis iugis in maria excurrit Italia. Ab eo Graeciae ora, mox Sallentini, Poeduculi, Apuli, Paeligni, Frentani, Marrucini, Vestini, Sabini, Picentes, Galli, Umbri, Tusci, Veneti, Cari, Iapudes, Histri, Liburni [...].

Fonti umanistiche

Bernardo Giustinian 1482, *De origine urbis Venetiarum rebusque eius ab ipsa ad quadragesimum usque annum gestis historia*, libro VII

[...] Ruinò da fundamenta la terra, di modo ch'ella non fù più mai rifatta; ma non si trova anco con vestigi, ò memorie più certe dove ella fosse giamai. Se non che essendo andato io con carico d'ambasciatore in quella provincia, maravigliandomi, che fossero spenti tutti i vestigi di così nobil città, mentre io ne domandava gli habitatori del loco, finalmente fù ritrovato nell'entrar delle Alpi poco sopra Tulmetio, un borgo, ch'è ancora una chiesa famosa; dove si veggono di belli mattonati lavorati alla mosaica et pietre appresso la chiesa intagliate di lettere grandi et antiche. Domandando io il nome del loco et essendomi risposto Zuglio finalmente intesi quello essere il loco ch'io cercava et corrotto il nome chiamarsi Zuglio per Giulio. Questa è cosa certa col testimonio ancora di Plinio; che Giuliansi sono popoli dè Carni, ò confini à i Carni. Il nome della città fu poi dato alla provincia; et s'è chiamata la patria del Friuli. Non ho dovuto tacere queste cose ch'io ho veduto e udito siccome di cosa antica et oscura fin'attanto che forse si ritroveranno vestigi più certi di questa terra.

Marc'Antonio Sabellico, 1498, *De vetustate Aquileiae*

[...] Quod autem Iulienses fuerunt Norcis et Carnicis paene mixti id argumentum est quod nunc quoque oppidi vetustissimi vestigia in Carnis extant quem locum proximi incolae Iulium dicunt Plinius vero quod superiore libro ostendimus Iulium Carnicum vocat Iuliensesque ipsos Carnorum gentem esse affirmat.

Iscrizioni

CIL, V, 1838 – Dedicazione onoraria a C. Baebius Atticus da parte dei Saevates e dei Laianci c(aio) baebio p(ubli) f(ilio) cla(udia) / attico / iivir(o) [i(ure) d(icundo)], primopil(o) / leg(ionis) v macedonic(ae) praef(ecto) / c(iv)itatium moesiae et / treballia[e, pra]ef(ecto) [ci]vitat(ium) / in alpis maritimis, t(ri)butum mil(itum) coh(ortis) / viii pr(aetoriae), primopil(o) iter(um), procurator(i) / ti(beri) claudi caesaris aug(usti) germanici / in norico / civitas / saevatum et laiancorum.

CIL, V, 1839 – Dedicazione onoraria a C. Baebius Atticus

[c(aio) b]aeb[io p(ubli) f(ilio) cla(udia)] / [att]ico [iivir(o) i(ure) d(icundo)], [pr(imo)pilo] / leg(ionis) v [macedonic(ae)], [praef(ecto) / ci]vitat(ium) moesiae et / [treballi]ae, praef(ecto) civitat(ium) / [in alpi]bus ma[rit]im[is], t[ri]butum mil(itum)coh(ortis) / [viii] pr(aetoriae), pr[imo] pi[lo] iter(um), procurat(ori) / [tiberi claudi] caesar[is] aug(usti) germanici / in nori[co] / [---]mus br[.]ef[---] vcl [---]aus br[.]ef[---], / -----?

CIL, V, 1846 – Epitafio del duoviro C. Retinacius e della sua famiglia

[c(aius) retinacius / c(ai) f(iulius) iivir, t(estamento) f(ieri) i(ussit). / retinacia l(uci) f(ilia) secunda uxor, / retinacia l(uci) f(ilia) gaia, / l(ucius) retinacius l(uci) f(ilius) crispus.

CIL, VI, 31946a – Roma

massa pontis / veri antiochi et par(teni) vv(ironum) cc(larissimorum) / ex p(rae)p(ositis) s(acri) c(ubiculi)

CIL, V, 742 – Aquileia

beleno / aug(usto) sacr(um) / l(ucius) cornelius / l(uci) fil(ius) vel(ina) / secundinus / aquil(eia) / evoc(atus) aug(usti) n(ostr)i / quod in urb(e) / don(um) vov(it) / aquil(eiam) / perlatum / libens posuit / l(ocus) d(atus) d(ecreto) d(ecurionum).

CIL, V, 59 – Falsae

(h)erculi sancto / sacrum / m. ogius l. f. para / (p)raef(ectus) collegi / (fa)br(um) et dendr(orum) / (si)gnum cum b(a/se) marm(orea) de s(uo) / (im)perio po(suit). l(ocus) d(atus) [d(ecurionum) d(ecreto)].

CIL, V, 62 – Falsae

parcis / cornelia c. f. / tallias / ex visu.

CIL, V, 65 – Falsae

c. cornelio l. f. / cla(udia) caeson(i) / tr(ibuno) mil(itum) a populo / praef(ecto) fabr(um) et de[ndr(ophorum)] / cur(atori) viae carn(icae) / octavia c. f. qua(rta)/uxo(r).

CIL, V, 69 – Falsae

d(is) m(anibus) / costonio / servo b(ene) m(erenti) / ann(or)um xxxii / cornelia / melines / fecit.

English abstract

The paper aims to examine the gradual rediscovery of Zuglio, ancient *Iulium Carnicum*, and the increasing interest on its roman origins, which developed between the Middle Ages and the 19th century. The issue has been conducted analyzing texts, both epigraphic and literary, that together with the archaeological remains allow us to reconstruct the historical and architectonic evolution of the city. The Roman origins of Zuglio have been used as a legitimizing instrument for a regional identity. In fact, ancient sources and inscriptions, that will be examined, were often 'manipulated' within a cultural local frame during different historical and political contexts.

Riferimenti bibliografici

Fonti antiche

Itinerarium Antonini

O. Cuntz (a cura di), *Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense*, vol. I, Stuttgartiae 1990.

Venanzio 1981

Fortunatus Venantius Honorius Clementianus, *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici Opera poetica recensuit et emendavit Fridericus Leo*, vol. 4, 1, in *Auctores Antiquissimi, Monumenta Germaniae Historica*, München 1981.

Venanzio 1995

Fortunatus Venantius Honorius Clementianus, *Vita di San Martino di Tours*, a cura di G. Palermo, Roma 1995.

Fonti umanistiche

Le principali fonti umanistiche e moderne che sono state prese in esame sono: B. Giustinian, *De origine urbis Venetiarum rebusque eius ab ipsa ad quagringentesimum usque annum gestis historia*, libro VII, testo originale del 1482, ripubblicato nel 1534 a cura di A. Brucioli, Venetiis; M. A. Sabellico, *De vetustate Aquileiae*, libri 6, in *Opera Marci Antonii Sabellici: quae hoc volumine continentur*, pubblicato da A. da Lessona, Venetiis 1502; F. Q. Ermacora, *Sulle antichità della Carnia: libri quattro*, volgarizzati da G. B. Lupieri, del 1559; J. Valvason di Maniago, *Descrittione della Cargna* del 1565; E. Palladio degli Olivi, *Rerum Foroiuliensium ab Orbe condito usque ad an. Redemptoris Domini nostri 452 libri undecim*, Udine 1659; J. J. Liruti de Villafredda, *De Julio Carnico nunc Zuglio in Carnis Forojuliensibus dissertatio*, Venezia 1741, 273-370.

Fonti moderne

Asquini 1827

G. Asquini, *Del forogiulio dei Carni e di quello di altri popoli transpadani. Lettera del Conte Girolamo Asquini, membro dell'accademia d'agricoltura, commercio ed arti... al chiarissimo Conte Cintio Frangipane*, Verona 1830.

Asquini 1830

G. Asquini, *La giardiniera suonatrice o sia Illustrazione di un antico sepolcro scoperto in Osopo nel territorio della colonia Giulia Carnica capitale del vero, e antico Forogiulio*, Verona 1830.

Bandelli, Fontana 2001

G. Bandelli, F. Fontana (a cura di), *Iulium Carnicum: centro alpino tra Italia e Norico dalla protostoria all'età imperiale. Atti del convegno, Arta Terme - Cividale 29-30 settembre 1995*, "Studi e ricerche sulla Gallia cisalpina", vol. 13, Roma 2001.

Bosio 1981

L. Bosio, *Zuglio in epoca romana*, in L. Ciceri (a cura di), *Darte e la Cjargne. Atti del 58° congresso (27 Settembre 1981)*, Societat Filologjche Furlane, Udine 1981, 40-65.

Buchi 1992

E. Buchi, *Le iscrizioni confinarie del monte Civetta*, in L. Gasperini (a cura di), *Rupes Loquentes, Atti del Convegno internazionale di studio sulle iscrizioni rupestri di età romana in Italia, Roma - Bomarzo 13-15 marzo 1989*, Roma 1992.

Buora 2001

M. Buora, *L'attenzione per le antichità di Zuglio dal rinascimento al neoclassicismo*, in G. Bandelli,

F. Fontana (a cura di), *Iulium Carnicum: centro alpino tra Italia e Norico dalla protostoria all'età imperiale*, vol. 13, "Studi e ricerche sulla Gallia cisalpina", Roma 2001, 211-230.

Cavalieri Manasse 1995

G. Cavalieri Manasse, *L'imago clipeata di Iulium Carnicum*, vol. XI "Splendida civitas nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova" (1995), 293-310.

Cavalieri Manasse 2001

G. Cavalieri Manasse, *L'imago clipeata di Iulium Carnicum. Aggiornamento*, in G. Bandelli, F. Fontana (a cura di), *Iulium Carnicum: centro alpino tra Italia e Norico dalla protostoria all'età imperiale. Atti del convegno (Arta Terme - Cividale 29-30 settembre 1995)*, vol. 13, "Studi e ricerche sulla Gallia cisalpina", Roma 2001, 319-348.

Cavalieri Manasse [1997] 2005

G. Cavalieri Manasse, *Il clipeo bronzeo come figura maschile*, in F. Oriolo, S. Vitri (a cura di), *Museo archeologico Iulium Carnicum: la città romana e il suo territorio nel percorso espositivo*, Trieste [1997] 2005, 45-4.

Delser 1980

M. I. Delser, *L'agro di Iulium Carnicum*, in *Contributi per la storia del paesaggio rurale nel Friuli-Venezia Giulia. Ricerche svolte per conto della Regione autonoma Friuli Venezia Giulia / Centro per lo studio del paesaggio agrario*, Pordenone 1980, 91-108.

Degrassi 1954

A. Degrassi, *Il confine nordorientale dell'Italia Romana. Ricerche storico-topografiche*, Berna 1954, 36-45.

Donati 1991

A. Donati, *Alcuni inediti dell'Asquini di epigrafia delle Venezie*, in *Epigrafia. Actes du colloque international d'épigraphie latine en mémoire de Attilio Degrassi pour le centenaire de sa naissance. Actes de colloque (Rome 27-28 mai 1988)*, vol. 143, "Publications de l'École française de Rome", Roma 1991, 705-710.

Gerra 1948

C. Gerra, *La basilica di Zuglio nella storia dell'architettura paleocristiana*, "Aevum", 22 (1948), 3-17.

Ghislanzoni 1938

E. Ghislanzoni, *Iscrizioni confinarie incise su roccia scoperte nel Bellunese*, "Athenaeum", 16 (1938), 278-290.

Gregori 2001

G. L. Gregori, *Vecchie e nuove ipotesi sulla storia amministrativa di Iulium Carnicum e di altri centri alpini*, in G. Bandelli, F. Fontana (a cura di), *Iulium Carnicum: centro alpino tra Italia e Norico*

dalla protostoria all'età imperiale. *Atti del convegno (Arta Terme - Cividale 29-30 settembre 1995)*, 13, "Studi e ricerche sulla Gallia cisalpina", Roma 2001, 159-188.

Labus 1826

G. Labus, *Di un'epigrafe latina scoperta in Egitto, dal viaggiatore G.B. Belzoni e in occasione di essa dei prefetti di quella provincia da Ottaviano Augusto a Caracalla. Dissertazione*, Milano 1826.

Mainardis 1994

F. Mainardis, *Regio X: Venetia et Histria, Iulium Carnicum*, "Supplementa Italica", 12 (1994), 67- 150.

Mainardis 2001

F. Mainardis, *Nuovi elementi per la storia di Iulium Carnicum. L'apporto delle iscrizioni*, in G. Bandelli, F. Fontana (a cura di), *Iulium Carnicum: centro alpino tra Italia e Norico dalla protostoria all'età imperiale. Atti del convegno (Arta Terme - Cividale 29-30 settembre 1995)*, 13, "Studi e ricerche sulla Gallia cisalpina", Roma 2001, 189-209.

Mainardis 2008

F. Mainardis, *Iulium Carnicum: storia ed epigrafia*, "Antichità Altoadriatiche", Monografie, 4, Trieste 2008.

Menis 1976

G. C. Menis, *La Basilica paleocristiana nelle regioni delle Alpi orientali*, in *Aquileia e l'arco alpino orientale, Atti della VI settimana di studi aquileiesi (25 aprile - 1 maggio 1975)*, "Antichità Altoadriatiche", 9 (1976), 375-420.

Mirabella Roberti 1976

M. Mirabella Roberti, *Iulium Carnicum centro romano alpino*, in *Aquileia e l'arco Alpino orientale, Atti della VI settimana di studi aquileiesi (25 aprile - 1 maggio 1975)*, "Antichità Altoadriatiche", 9 (1976), 91-101.

Moro 1956

P. M. Moro, *Iulium Carnicum (Zuglio)*, Roma 1956.

Oriolo, Vitri [1997] 2005

F. Oriolo, S. Vitri (a cura di), *Museo archeologico Iulium Carnicum: la città romana e il suo territorio nel percorso espositivo*, Trieste [1997] 2005.

Pancieria 1970

S. Panciera, *Un falsario del primo Ottocento: Girolamo Asquini e l'epigrafia antica delle Venezie*, Roma 1970.

Paschini 1939-1940

P. Paschini, *La basilica cristiana di forum Iulium Carnicum*, "Memorie storiche Forogiuliesi", XXXV-XXXVI (1939-1940), 1-9.

Pellegrini 1958

G. B. Pellegrini, *L'agro di Iulium Carnicum e le iscrizioni confinarie su roccia*, "Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore", anno XXVIII, 141 (1958), 1-1.

Polaschek 1938

E. Polaschek, in "RE" ("Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft", comunemente Pauly-Wissowa) XVII-I, s. v. "Noricum", c. 1010 (1938).

Rosada 1994

G. Rosada, *La cosiddetta "basilica" forense di Iulium Carnicum. Una nota per una rilettura*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, Roma 1994, 399-410.

Stalliviere 2006

L. Stalliviere, *Le iscrizioni confinarie su roccia del Monte Civetta*, "Orizzonti: rassegna di archeologia", vol. VII (2006), 153-160.

Viviani 1824

Q. Viviani, *La bucolica di Virgilio tradotta e illustrata da Quirico Viviani colla giunta d'una tavola di varie lezioni tratte da due antichi codici manoscritti e del catalogo de' traduttori italiani*, Udine 1824.

Zanovello 1987

P. Zanovello, *Notizie storico-topografiche*, in G. Cavalieri Manasse (a cura di) *Il Veneto nell'età romana. Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, vol. II, Verona 1987, 443-444.

Metamorphosis of Ruins and Cultural Identity

Marcello Barbanera



Marcello Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Milano 2013.

“Allegories are in the world of thoughts what ruins are in the world of things.” The philosopher Walter Benjamin synthesized in this formula the reasons why ruins from classical antiquity to the present are one of the most powerful metaphors of western culture.

From the point of view of cultural history, the meaning of the ruins extends across a wide spectrum of disciplines: literature, philosophy, painting, the history of the landscape, archeology, the theory of restoration, architecture, urbanism, sociology, psychoanalysis and others still. I would like here simply to trace the principle features of the *perception* of ruins in western culture, accentuating the experience of Athens and Rome.

The ruin is a marker at the edge of time. On one hand it marks the advance of time that has worked upon it and reduced it to a fallen wall, a phantom of a once whole ancient structure. On the other, it is also a resistance against time, a continuing witness in the physical presence of the construction. This attributes to the ruin a sense of continuity through time and adds value to its identity.

The oscillation between life and death, between memory and forgetting, decline and resistance, all are notions that pertain to a relatively modern perception of the ruin that arises from the era of the industrial revolution. At that time in Europe, the daily habits and the idea of time changed drastically under the influence of acceleration of the means of transportation and communication, and the new inventions like the steam engine, the railroad, and the rotary printing machine that fueled this change. As often happens in the history of mankind, the propulsion toward progress and modernity determines also a halting action triggered by the fear that the old world and its values might at any moment entirely disappear. It is in this context that the ruin became a cultural anchor, the custodian of memories in the attempt to oppose the acceleration of time and its imminent end. Before, the ruin had been perceived in a multivalent manner, with a variety of profoundly different meanings allusions and suggestions,

which I will seek to outline in the following talk, starting from the era most close to us and running backward to the ancient world.

The twentieth century and Marcel Proust's *Recherche du temps perdu*, the literary monument to memory, in which a meditation of ruins could not be lacking, open with an account of walking along the avenue to the rail station of Combray toward his own home and the observation that the gloom projected by the moonlight striking the objects, invested them with the effect of a landscape by Hubert Robert, the celebrated 18th century painter of ruins. The columns of the old post office seemed to him fragmentary, becoming itself the image of passing time. It became a symbol of time gone by and it admonished the writer that only time is immortal. The ruin is its witness. Proust grasped the desire to hold onto time, to capture it, but at the same time he is aware that oblivion and destruction are an essential part of time itself.

At the end of *Recherche*, time has by now gone, leaving behind only degradation and destruction, visualized in the decline of the body. Proust's novel proposal is that man before the spectacle of his own ruin becomes aware of his own vulnerability and of the futility of his actions. Everything is but vanity. In an analogy to the monument reduced to ruins, the life of man proceeds toward old age and death. At this point, however – and here is the difficulty with respect to a simple moralizing intention of the concept of the ruin on the ancient and medieval world – Proust recognizes the ruin's generative value: from the perception of the fragility of the human body, including his own, is born an urgency to narrate history as an antidote to the flow of time. Therefore the ruin becomes the fount of inspiration and the sign of regeneration.

The ruin in the classical world

The vital, creative dimension of the ruin was however unknown to the ancient world in which prevailed rather the memory of ancient Greece and the moralizing value of the Romans.

A heroic quality emerges from the ancient Greeks' first encounter with ruins. After the collapse of the first palatial structures of the Mycenaen civilization at the end of the 13th century B.C., Greece must have been littered with vestiges of cyclopic constructions of a by-gone era (which include walls, palaces and tombs), but their memories were faded. These ruins began to pique their curiosity in as much as they were perceived as a venerated antiquity. Thus, in particular in three regions, Attica, Argolide and Messenia, tholoi and chamber tombs by then for centuries no longer in use at the beginning of the so-called Homeric Age from the end of the 8th century B.C., became fulcrums of cult practices. These are reflected in the votive and functional objects and

ritual practices, deposited either in access corridors (*dromoi*) or inside funereal chambers. Cults arose on the ruins, instigated by the will to establish a link to their original occupants with the idea of legitimizing and reinforcing their own identities. It is plausible to assume that the Greeks already in the 8th or 7th centuries B.C. recognized in the Mycenaean tombs the funereal resting place of a disappeared race, a race that belonged to a past thought more glorious, therefore capable of instilling a sense of stupor in whoever ventured into the darkness of tombs.

Thus was born in archaic Greece a common language of heroism that continued through the travel literature of the imperial age. Even Pausanias in the 2nd century A.D., to cite a canonical example, when he visited the sanctuary of Olympia, harbors no doubts on the identification of a structure from the geometric era near the Pelopion as the residence of the legendary King Pisa Enomaos. At the same interpretative level, one can locate another emblematic treatment of a Greek ruin, the famous Oath at Platea that forbade the reconstruction of the temples destroyed by the Persians as a reminder of the defeat. None of these cases suggests that the Greek world had developed an aesthetic conception or even a simply archeological curiosity for ruins.

For the Romans, the ruin is an absence without the possibility of rendition, always integrated in a deserted landscape, evoking death. Ruins that struck the imagination of Latin poets were more those of the cities of a glorious past by now devastated, like Troy, Carthage, or Corinth. Troy in particular constitutes the object of a real obsession, because its ruins were both a tomb and a cradle at the same time, an allusion to the end of the Trojan civilization and the beginning of the Roman line through the genealogy of Aeneas to Romulus and Caesar and Octavian Augustus. It is Caesar particularly who pays a visit – perhaps apocryphal – to an ancient site in an episode that has been identified as the first example of a “ruins tourism” in literature, a sort of pilgrimage to the place of a family reliquary. Lucanus, in his *Bellum civile*, in the final verses, alludes to Caesar’s intention to move the center of Roman power to the site of Troy, building upon the very ruins of the ancient city of his predecessors that were still visible. This is a literary topos, perhaps reprised in some verses by Horace, and in the successive formulations by Suetonius reach well into the late imperial era, at which time they return to the idea of a *traslatio Romae* with Constantine.

The sentiments stimulated by the ruins of a once flourishing but enemy city are different. The moralizing value these kinds of ruins express is incarnated in the figure of Gaius Marius in Velleius Patercolos’s *Roman History*. Once a powerful political figure now a fugitive to Carthage is reduced to rubble by Scipione Emilianus in 146 A.D., Marius is impeded from remaining on African soil. The Roman hero is alone before the remains of Hannibal’s residence and

he meditates then on his own unfortunate fate. Around him, the ruins of the once flourishing city give only a sense of devastation and death. Their twinned destinies fuse in the consideration of how transient both the city and human glory are. The figure of Marius will then be crystalized in Plutarch's biography and, as such, becomes the archetype for intellectuals meditating on the ruins of Rome and its past glories. From Petrarch who admires together with a friend Giovanni Colonna the majesty of the ruins of the Urbs, to Poggio Bracciolini who's conversation with Antonio Loschi, later retold in *De varietate fortunae*, finds its echo in the grand manner of the 19th century history painting of Pierre Nolasque Bergeret.

The reason for which ruins cannot resuscitate any fascination in the eyes of Latin poets is that not a sufficient distance had intervened between themselves and the causes of the destruction they observe. The remains of Carthage or Corinth were not perceived as belonging to a far away and mythical realm, as the Mycenaean tombs were for the Greeks, but rather close in time. They still carried for the living the fear that a self-same destiny might befall them. Before the Praetor Africanus Sestilius Marius posed the example of the ruins of a great city overthrown by its own destiny in order to warn of the eventuality of a similar fate that might strike him as well.

The discovery of ruins from the Middle Ages to the age of Humanism

The Middle Ages inherited from the Romans the idea of the fateful ruin and the fragility of human endeavors. The presage of the unavoidable end of all human activities was the normal reference of the classical ruins of Rome. To this vision is joined the Christian notion of the fall of the pagan world, and a just destiny for a godless realm. Antiquity is not always considered as a place of the negation of the divine, while it exercised its ambiguous fascination on learned men. An example of this oscillation between admiration and admonition is represented by the work of Hildebert de Lavardin (born 1056, died 1134), bishop of Le Mans, who visited Rome several times and left some poet fragments known as the *Versus de Roma*. They exemplify a double attitude: on one hand the ruins of Rome with their grandeur that still succeed to transmit the power of the age, and on the other the reminder that Rome was the new Babylon, a place of idolatry and superstition, justly conquered by Christianity.

The medieval aesthetic categories, at least in the reflections of Thomas Aquinas, present a decidedly negative evaluation of ruins. In his *Summa Theologiae*, he defines the beauty of Christ as a proportioned and harmonious completeness, while its opposite, ugliness is equated with incompleteness, the fragmentary, and the disharmonious. In this perspective, the ruin and the fragment belonged then once to a complete form now disintegrated.

Petrarch overcomes the moralizing perception of the ruins of Rome, laying the groundwork upon which the myth of the rebirth of antiquity will be built in the Renaissance period. When the poet reaches the Eternal City for the first time, he is not drawn to the medieval center but to the ancient ruins, which he immediately recognizes as relics of humanity's glorious past that reconcile him to his own time. It is true that he observes the ruins in a state of total abandon, nonetheless they inspire in him the desire for rebirth. They are no longer inert witnesses of the past, but are alive in the present and can vanquish over time in the sense of restituting to the present the grandeur of the past through the study of antiquity.

Similar ideas begin to circulate, and with the work of the 15th-century erudite Poggio Bracciolini, *De varietate fortunae Urbis Romae*, of 1431 to 1448, the fascination for ruins moves from the literary dimension to an archeological one, so to speak. *De varietate fortunae* is a descriptive inventory of buildings, statues, busts, columns and inscriptions, in which antiquity is no longer seen as if from a distance but integrated with the modern. Bracciolini is a scholar who provides precise information, even if he at times indulges his penchant for curiosities drawn from the *Mirabilia*. He sustains his work with vast comprehension of the literary and epigraphic sources. And in addition, he is driven by a concern for direct investigation of the sites that ultimately leads him to study also building techniques and construction materials of the ancient structures, as is the case as well with Leon Battista Alberti.

We are in the era in which, along side the nostalgic contemplation of a dismembered antiquity, the desire for an ideal restitution of a Rome restored to its original splendor comes in. What Alberti asks of the ruins is something different. He seeks the revelation of an internal language of construction. This he wants to hold as a model of excellence that will be disseminated as a new architectural morphology based on numerical proportions and measure derived from the ancients. Like scholars of anatomy, architects and artists of the next generation will literally descend into the viscera of ancient Rome, desirous to take away from that majestic corpse the notions of normative creative principles, as we can observe in the allegory reproduced in the anatomy treatise *De dissectione partium corporis humani* of 1545 by Charles Estienne. A man is seen in the foreground, seated on a building gone to ruin. He opens his own body allowing us a glimpse inside. The building and the body are both ruins, and we are invited to examine the human organism through the scalpel's slices, like into an architectural interior through the grating of the window off-center, in order to see its internal functions.

Let us suspend for a moment this itinerary on the perception of ruins of Rome from the first humanists for a brief incursion into the ambit of the figurative arts. Perhaps the first evidence of a painted landscape with ruins may be this

scene from the cycle of the resurrection of the kings by Maso di Banco, the Miracle of Saint Sylvester, painted for the Bardi Chapel in Santa Croce in Florence in 1337. The artist represents cracked and crumbling walls, in part invaded by climbing vines, with one column still standing among the heaped detritus. The episode is to illustrate the era of Constantine, and the architecture shown is to evoke the vestiges of Rome, more precisely the Temple of Vesta, near to where the miracle occurred. The images are arranged chronologically and in two parts: to the left the red-colored and complete buildings of the medieval city, to the right the blanched marble constructions of pagan Rome in ruin. The figure of Constantine, immobile amidst his court to the right, and the victory of the Church over evil to the left, relegate the Rome of the Caesars to a past that one cannot and shall not redeem.

In the celebrated Saint Sebastian by Mantegna of 1480, today in the Louvre, the saint is bound to a column remaining from a pagan temple. The saint's foot that rests on pagan idols sets up the allegory of the Church's triumph over paganism. This work belongs to a numerous group of paintings that employ ruins for a symbolic meaning. In the painting of the 15th century and in part in the 16th as well, ruins become a constant in the landscapes of nativity scenes to locate them in a prehistoric world. They can also take on the semblance of a mysterious oriental land. Beyond the usual iconography of broken arches, crumbling columns, detritus and vegetation that sprouts from walls, *et cetera*, these are all symbols of the decline of paganism at the advent of Christ. More rare are the paintings that figure real ruins like in this image of from the late 15th century where we can see Rome surrounded by walls and its most famous monuments within.

From the 15th century, however, the first use of ruins in an aesthetic context, be it literary or figurative, is the celebrated *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna, which was written in 1447 and published in its first edition in Venice in 1499. It consists of 170 engravings in which a strict relationship between text and image is maintained. The book is written in an invented language mixing Greek with Latin which has earned its author the designation of the James Joyce of the 15th century.

Polifilo, in the search for his love, Polia, reaches the gates of the land of love before which a bizarre decoration presents itself: a tangle of ancient ruins and overgrown plants, described in the greatest detail with associations in the romantic manner. The notion is still the allegorical that one finds in Dante, except that the visitors find themselves immersed in a landscape made up of classical architectural fragments, inscriptions, a sort of archeological landscape that reveals a Renaissance aesthetic motifs. The ruins, therefore stir a nostalgia for a past that is no longer felt as lost, suppressed by Christianity, but recuperable through a love –

a *philia* – for antiquity – *polia* –, therefore destined to live again. Polifilo's itinerary through the field of ruins reveals the passion of the early humanists for the Latin culture, and indeed while he proceeds, the landscape becomes progressively less jumbled. Mere observation quickly transforms into the desire to discover new remains and develop an archeological curiosity.

If the *Hypnerotomachia Poliphili* leaves us at the end of the 15th century with an image of the humanist anxious before the prospect of a rediscovery of antiquity, in a drawing of the 1530s by Michel de Malines (that is Michel Coxcie) we find perhaps for the first time a crucible of iconography from which painters of ruins will be inspired for the next three centuries, despite of numerous variations. An old man seated on a flight of stairs, among columns, he rests on a crutch and holds an hourglass, the symbol of time passed. All around, a desolate landscape with ruins that are about to be overtaken by growing plants, an allusion to the transitory nature of human things.

In 1515, Leo X named Raphael the papal commissioner of antiquities with the task of protecting the inscriptions, supervising excavations and drawing up a complete map of Rome. By Raphael's time, the description of ruins had become a literary genre with its own canons. Rome had become the destination of northern European artists on a sojourn that seemed indispensable to their education. Martin van Heemskerck, Hendrick van Clevee, Hieronimus Cock, and Matthijs Bril all made ruins the principle subject of their views of Rome, framing them in many ways: covered with creeping by vines, in degraded or exalted states, a repertory from which their colleagues will draw from in the following centuries.

From now on, the theme of ruins in painting will play out without interruption down to contemporary art of today in many different registers sometimes in the theatricality and sophistication of Mannerist painting, as in Herman Posthumus's *Landscape with ancient ruins* of 1536, sometimes with a pastoral atmosphere and a pervasive and calm melancholy as in the landscapes of Nicolas Poussin and Claude Lorrain, to cite only the greatest examples. Sometimes with a taste for capriciousness as in Monsù Desiderio. Soon, the most well-known ancient monuments – the obelisks, the Colosseum, the Mausoleum of Augustus, the Temple of the Sibyl in Tivoli – will become part of the repertoire that artists will use freely in honorific reconstructions of the ancient urban and country landscapes. A vestige of the past ennobles nature, transforms a banal vista into a heroic or idyllic landscape. Soon, the phenomenon of the Grand Tour will emerge, and ranks of painters and engravers will get to work serving numerous aristocratic Europeans come to Italian soil. Their portraits will be composed with reliefs, statues and vases against a background of the Roman countryside complete with ruins. Giovanni Paolo Pannini specialized in kalei-

doscopic canvases that gathered together the images of places and monuments the tourist consumed as his own unforgettable aesthetic experience.

Hubert Robert, called “Robert of the Ruins”, was a painter highly appreciated by the philosopher Diderot, because in his paintings he captured the meditative potential of the ruins of even modern buildings. In the moment in which he paints the *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, in 1796, Hubert seems to confer a greater dignity on the building, projecting it into a future condition of a ruin and elevating it thereby to the rank of a Roman ruin. Modern architecture, in an imitation of the ancient, acquired the elevated rank that it expects from history. As such, it will become in its turn a model for future generations, a sort of anticipated ruin. The ruin, then, departs from the merely picturesque, from the atemporality of an imagined ancient world, to become the object that stimulates reflection on the passage of time and on the human condition. One cannot close a discussion of the 18th century without speaking of the magnificent views by Piranesi, but as Piranesi opens a new era in the condition of the ruin, I will return to him after a few general considerations on the century.

The ruin and the landscape

Through the 18th century a new phenomenon in the field of ruins develops. While Piranesi and Robert exalt them in paintings, ruins also begin to emerge from the painted canvases and manifest themselves concretely in the philosophical landscapes of the 18th century garden. This phenomenon would not have been possible without a certain disposition toward nature and a greater capacity of comprehending the laws that govern it.

The garden of the 18th century has more than a mere decorative function; it becomes in this century a kind of geographical, historical and cultural microcosm inserted in nature. The artificial ruin is born, or reborn, as an expression of the garden architect’s refined taste. Gardens provide stimuli to the imagination and philosophical reflection for the aristocratic patron and lover of beauty.

The artificial ruin in a philosophical garden represents both the monuments of the distant past as well as a complex and ironic meditation on them. Past, future, and the present are by now merely illusory concepts. One can imagine how this subtle aesthetic may slip easily into fashion and reduce the ruin to a mere decorative flourish. An extreme example of this taste for the artificial ruin is the famous column house in Désert de Retz, built for the art connoisseur Francois Racine du Monville who imagined it. In its architectural extremism, the construction seems to aspire to an abstraction. The interiors are arranged within the broken shaft of an enormous Doric column, full of artificial cracks

and covered with a bizarre teetering roof structure that marks the culminating point of a capricious society on the wane.

Between fragment and totality

The metaphor of the ruin in the 18th century, as we have seen, developed in a variegated repertoire ranging from an object of philosophical reflection to one of bourgeois convenience. What is certain is that the era of the Enlightenment was ready to respond to and appreciate the aesthetic of the fragment, once condemned in the Middle Ages by Thomas Aquinas. Fragments and ruins reflect now more adequately the incompleteness of the sum of human knowledge. This is the watershed at which philosophical thought formulated the aesthetic categories that made the appreciation of the incomplete work possible. If on one hand, Winckelmann pined over the fact that the grandeur and beauty of the Torso Belvedere could be judged only from that portion that remained, the philosopher Schlegel saw in its fragmentariness the creative potential of an eventual completion that stimulates the imagination. This prefigured the Romantic sensibility. The development of the appreciation of the fragment seems unstoppable in its progress towards modernity; the torsos of Rodin in the 19th century, the poetry of Rainer Maria Rilke who, observing Roman ruins, is pleased with their very fragmentary nature that manifests the fragmentary essence of ancient art. On the other hand, one of the greatest literary works of the 20th century, Robert Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften*, is presented in the form of a gigantic fragment, and its protagonist seems to exist in an ensemble of destroyed or detached parts that can no longer be recomposed. It is modern man, constrained to live in a shattered world and aspiring to a lost totality. One can recognize this best in artistic creations, literature as in the figurative arts, that allude to the loss of completeness, to fragmentariness, to disorientation. In this vein, the neglected objects of the quotidianity by Arman, the decontextualized ready-mades of Marcel Duchamp, Futurist deconstructions, the mechanical systems of Jean Tinguely, the slices and holes of Carlo Fontana tending towards self-destruction, the archeological installations of Anne and Patrick Poirier, and many others.

But let us return to the 18th and 19th centuries and to Giambattista Piranesi. His visionary engravings represent a complex phenomenon. He aggrandized the ruins of Rome to colossal dimensions, rendering them witnesses to a remote heroic past that outstrips our imaginative capabilities. The buildings are covered with vegetation and abandoned to an unstoppable decline to a much higher degree than seen in the views designed by his contemporaries. They are populated by a miniscule and fleeting people, some of whom seem to be investigating the ruins as an antiquarian would. Moreover, the ruins pull the viewer into the image they show him the fleetingness and the confusion of his own

existence. Like those who are lost in the midst of the ruins without escape, the viewer feels lost in life and in the midst of a thousand concerns, while he does not realize that life itself slips through his fingers. Piranesi's engravings become the final point of a long period of the history of the reception of ruins.

After Piranesi, the exuberant imagination had to make way to science. In the minute that divinity and ancient heroes were identified and explained, the fate of the poetry of ruins is set, because a necessary condition for the enrichment of ruins was their incomprehensibility. The sentiment for ruins in the 18th century is followed by the reawakening of historical thought that de-poeticized the documents of the past with the advance of the scientific method. While Greco-roman antiquity became the object of science, the Gothic ruins then came to occupy the canvases of landscapes of desolate atmospheres, ruined abbeys in frozen natural backdrops, as in the works of Caspar David Friedrich. In the paintings of the German Expressionists, the ruins achieved in the bourgeois consciousness a dolorous revelation, unsettling in the images of the Surrealists, to the point of the horrors of war unmasked by Georg Grosz and documented by the Realist cinema, to arrive at much contemporary art.

Landscapes and Museums

With the 19th century, therefore, the landscape with ruins was destined to change, because the process of excavation broke the enchantment of the collapsed building that had earlier enriched so many romantic dreams. A century later, after many excavations had already occurred, Louis Bertrand embarked upon a critique against the damages caused by archeologists in Athens, Eleusis and Mycenae. They were, he advanced, responsible for having eliminated the very reasons for travelling to Greece:

Science is like locusts; wherever they go they leave nothing behind but skeletons. The tombs are emptied, the reliefs detached, the statues are boxed up to send to far-away museums, the frescos deteriorate due to the chemical agents to make them photograph better... It's a bitter joke to invite us to come to view bits of brick or masonry, the foundations of walls, trenches and holes with the pretext that there was once, in this place, a city or an illustrious monument.

Bertrand's invective introduces us to the theme of the ruin in the new landscape created by the archeological excavation and inside the museum from the 19th century down to our most recent experiences. Today's image of the Acropolis, for example, is the result of a precise ideological will to obliterate the cultural palimpsest that the monumental complex presented still at the beginning of the 1830s, immediately after the liberation from Turkish domination. The result is that the Acropolis today has the look of a desolate land, a

rocky outcropping, from which emerges the fetishes of an artificial antiquity of the 5th century B.C., the result of a cultural ethnic cleansing. The temple of Athena Nike can hardly be considered an ancient construction. Dismantled around 1686 by the Turks, it was rebuilt between 1834 and 1837 using as well the materials from two Turkish military constructions. It was dismantled again between 1933 and 1938, and reconstructed yet again in the general works undertaken on the Acropolis in 2000, still on-going. Also the Erechtheion underwent an analogous process after the damage incurred in the war of liberation. In 1844, the Caryatid porch was reconstructed, and two years later the Turkish mosque inside was demolished. Théophile Gauthier, visiting the Acropolis in 1877, noted:

They have made a museum of the pinacoteca and set up a sort of anatomical classification of the statue fragments found on the Acropolis, across Athens and in the environs. Here, all the heads, over there the trunks, to one side the legs, the other the arms, and so forth, everything mutilated, incomplete, a kind of Vale of Josaphat for sculpture in which each body if put together with this collection of limbs would result in something quite confused.

The German archeologist, Lambert Schneider, has provocatively sustained that had Karl Friedrich Schinkel's project for the erection of a palace on the Acropolis for King Otto of Bavaria, the new Greek sovereign, been realized, paradoxically it would have wrecked less damage than what has taken place afterward in the course of the 19th century. The medieval and Turkish remains would have been preserved, engulfed in the planned building, instead of being wiped away: the Turkish houses, the Venetian, Byzantine and French remains, as well as the Roman ones that were always poorly considered.

Today, the Acropolis of Athens is not an agglomeration of real ruins, but the result of a reconstruction of antiquity in modern times where nothing authentic remains, neither the view of the ensemble nor the single parts. Everything has been liberated from the traces of history and, in the end, the whole complex could be better ascribed to the category of an 18th century artificial ruin. This was already understood by a traveller at the opening of the 20th century:

To have suppressed everything that seemed to you from the 5th century B.C., you believe to have before you now the very thoughts of Phidias! What an aberration! You have simply created a new thing of the Parthenon, a thing of the 20th century.

Rome is, from this point of view, also an exemplary case at the beginning of the 19th century. During the Napoleonic dominion, some excavations were begun, among them that of the arena of the Colosseum was dug up and finished. The illuminist approach won out here over the use of the area for religious rea-

sons. Pope Pius VII, once returned to Rome in 1814 after the fall of Napoleon, had the excavated area refilled and the fourteen stations of the cross around its perimeter restored.

The excavations above all in the center of ancient Rome, however, even after the French retreat, continued at a moderate pace and with renewed intensity after 1870 under the new Italian state. We should clarify how the ruins that conditioned the urban image of Rome throughout the centuries have now been modified by these excavations. Deprived of their original aura, they begin now a new phase of their existence. They become, in fact, part of an excavated zone and, like many remains, are transformed eventually into documents only of themselves.

Before the end of the 19th century, the large part of the Roman Forum and the Palatine was completely excavated. The zones look today like a vast area of archeological investigation deprived of all aesthetic pretence. The earth is thrown open in the midst of the city, and basement foundations once packed with dirt can be examined with the objective gaze of the specialist. And today's typical viewer, the bourgeois traveller with a decent education who dives into the study of archeological remains with the help of a guide, relives the grand events and persons of history associated with each famous place.

With the total excavation of a space as vast as that as the Roman Forum, archeologists find themselves confronted with substantially unsolvable problems: which epoch of the past is to be privileged in the excavation's presentation? The republican age? The imperial, or late antique? How can one render a building's slow transformation recognizable to the viewer? One cannot preserve everything, so a lot gets taken away, often regretfully, and then other layers remain beneath, such as those of the archaic period, with only a few exceptions. In other instances, the lower layers are simply covered again. Every excavation implies an inevitable tampering with the historical document, even if the principal scope is its conservation. The struggle against degradation of the ruin initiates at the same time its scientific study.

In the midst of this debate, Mussolini begins a series of brutal interventions in the urban context of centuries of stratification in the heart of the city. The ruins are used as a scenic backdrop for significant focal points. At the center of the Fascist building program are the grand military parade routes, primary among them the aptly-named "Via dell'Impero" (street of the Empire), that leads across the imperial *fora* from the Colosseum to Palazzo Venezia where the Duce addressed the crowds with political slogans that presented the Rome of the Caesars as a model for the current Regime. Against this, one has to account for the irreparable destruction of a lot of archeological data, sometimes even entire structures, due in part to the ideologically-driven concentration on the ancient imperial era, and

even more so to the enormous pressures on the archeologists to accelerate their work. The fact that Mussolini was hardly interested in the historical monument *per se* is evident in the example of the well-preserved Meta Sudans fountain, which he had demolished without hesitation merely because it blocked the planned parade route through the Arch of Constantine. An aesthetic-emotive approach to ruins was still widely sought, as is evident in the scenographic designs of nocturnal illumination, which make them appear isolated from the urban context. In the 18th century, one had the impression still of the sheer height of the walls, the falling of the vaults, the difficult paths that wound through the mountains of detritus; today, for administrative and organizational reasons of safety, naturally, the largest ruins still extant are mostly inaccessible or visitable only along precisely prescribed paths.

For the preceding generations “ruins” and “decadence” were synonymous. The perception of transience conditioned every approach to the ruin, constantly referring to the experience of finality and man’s mortality. The melancholic attitudes of the 18th century visitor followed on from that. The experience of transience, however, is banned from the modern approach to the ruin. In its place, a will to conserve and at all costs the actual state of the monument. Our epoch is audacious enough to suppose it can accomplish anything [*s’illude di potere tutto*], even stop the passage of all-powerful time. It is difficult to say how much this derives from a concrete need of an historical memory, or rather to a new form of fetishism.

The answers are many, and they vary according to place. In some Mediterranean countries, like Greece, Turkey and in northern Africa, the urge to reconstruct is determined by the significant impact tourism has had upon their national economies. The result is the transformation of sites into a kind of Disneyland, as in the case of Epidauros.

It is a demonstration of how at the moment we are returning to a method of presentation of ruins that fell out of fashion in the 19th century, a sort of revival. That is, to bring the building back to an arbitrary origin and present the form as if entirely cohesive while ignoring any successive interventions or damages that may have occurred through time. Instead, a restoration, I affirm, must seek to preserve the complexity of the monument. These should be undertaken when it becomes justifiable to intervene and complete some of its parts out of structural necessity or reason of conservation, rather than by any aesthetic motivation. These priorities could be inverted, however, in cases where the aesthetic value of the ruin has been integrated already for centuries in a particular ambience that has given rise to centuries of imaginative stimulus of artists and travellers that in turn reinforce those aesthetic values. The *anastilosis* – or re-erection – of the architectural fragments in the Temple of Zeus of Selinunte, for example, should

be blocked with the argument that it would destroy a cultural context, whose loss would not be matched by any scientific information acquired from the building.

As far as Rome is concerned, for years now, and accelerating in the last decade, we are looking to sew back together the urban fabric around its still majestic if indeed cumbersome ruins. The solution does not reside, naturally, solely in archeological issues and with those who pose them. The ruin is like the subconscious – to borrow the celebrated Freudian simile – and it is good that it be brought to the surface. The city, like the human being, gains understanding of it thereby. Likewise it is opportune that this happens in healthy bodies. The modern functioning city fabric and the human being are in search of their proper equilibrium.

One of the priorities of a city like Rome is the creation of large museum complexes like the Forum, for example, but it is lacking in even elementary information for the visitor. We well understand that a profound understanding of the archeological landscape of such a complex stratification presents a difficulty even for the prepared visitor, and its presentation is no easy thing. Certainly a tourist can avail himself of a guide, but such instruments are incomplete or insufficient and describe only abstractly the diverse phases of the building before which he stands, leaving a lot of room to the imagination. Ruins cannot be illustrated only by referring to their present physical state. One needs to use published materials, reconstruction models, drawings and panels that document the phases of growth of a monument or a complex. More often, the information at an archeological site accentuates one phase, the one considered the principal phase. This is, in effect, a kind of manipulation of the visitor, leading him to believe that the Forum, the Arch of Titus, the Senate House, or any other monument has a date of birth and a death/date of construction and an end of use, and passed through without undergoing restorations or rebuilding. One loses in this fashion the fundamental idea of cultural and historical *dis*-continuity through time. It is a simplification that impoverishes the communication of ideas. We need to render the ruin intelligible to the visitor, seeking to reach a presentation that considers the emotional, symbolic, cultural and ambient value, both from the past and into the future. We need to define clearly the message we are trying to communicate, so that the visitor learns to enjoy the monument, while avoiding the type of reaction, captured so acutely in this *New Yorker* cartoon, of these two American tourists.

Italian abstract

Il saggio prende le mosse dalla constatazione che faceva Arnaldo Momigliano e cioè che le tracce della nostra storia nei monumenti, nel paesaggio sono così imponenti da incuriosirci e obbligarci

a studiare il passato per capire una parte importante di noi stessi, soprattutto in un'epoca in cui il modello culturale occidentale, quello che affonda le sue radici nel mondo classico, pare sospinto verso una marginalità che si frantuma nell'impatto con altre culture ansiose di emergere.

Comprendiamo così come le rovine conservino da un lato l'immagine di memento mori, allusione romantica alla transitorietà di ogni opera umana, al passaggio inesorabile del tempo, al declino delle civiltà, al disfacimento delle culture, profezia di un destino possibile perché non c'è requie alla distruzione; dall'altro esse costituiscono fortunatamente il simbolo della caparbia resistenza degli esseri umani di fronte alle sciagure peggiori e serbano il carattere distintivo e inalienabile della nostra identità culturale.

I *Carnets des voyages d'Hadrien*

Pier Federico Caliarì



Questo scritto non vuole tanto essere una pro-
lusione al saggio intitolato *Tractatus Logico
Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*,
al quale si rimanda, quanto una piccola esegesi
di alcuni passaggi testuali che il volume con-
tiene e che sono stati oggetto di discussione e
approfondimento nei mesi che sono trascorsi
dalla sua pubblicazione – e prima presentazio-
ne ufficiale nell’ottobre dello scorso anno – ad
oggi. Esegesi che, a sua volta, cerca di costituire
un’ulteriore offerta interpretativa, utile a sca-
valcare quel recinto esclusivo che è il campo
di applicazione della ricerca. Un *tèmenos* per la
verità molto ristretto, che giocoforza ha dovuto
escludere almeno due livelli di argomentazione

tra loro collegati in rapporto di scala: la *supposizione* e il *romanzo*. Proveremo ad includerli, almeno in modo parziale in questo mio contributo ad Engramma sui temi dell’architettura di Villa Adriana, e alla fine di questo scritto, aggiungerò per intero la premessa al volume così come appare sul formato cartaceo in modo da offrire al lettore una prima chiave d’ingresso nella trattazione.

Il *Tractatus* è uno studio sulla forma di Villa Adriana, la cui *ratio* non ha avuto ancora, nonostante mezzo millennio di studio, il conforto di un *compositor principium* strutturato e organizzato su *regulae* geometriche, le uniche a mio modo di vedere, capaci di entrare nei territori dell’oggettività. Obiettivo dello studio è quindi individuarlo e rappresentarlo¹. Il testo è strutturato in tre parti: una metodologico-concettuale, in cui vengono evidenziati gli strumenti metodologici della ricerca, la circoscrizione del campo d’indagine e le definizioni assunte; una descrittivo-denotativa, in cui le relazioni geometriche individuate nella planimetria generale digitale della Villa vengono elaborate in forma discorsiva; e una

¹ Per principio ordinatore si intende l’applicazione logico sintattica, ad una intera struttura, di un paradigma compositivo riferito ad un’idea di architettura. Come già detto, fino ad oggi il paradigma compositivo di Villa Adriana più diffuso e riconosciuto dalla comunità scientifica è quello della composizione pluriassiale paratattica. Il *Tractatus* intende invece dimostrare che il paradigma utilizzato dagli architetti di Adriano è di ben altra natura e riconducibile al paradigma della composizione radiale policentrica ipotattica.

grafico-rappresentativa, che costituisce la mappatura di tutte le relazioni individuate nella planimetria di cui sopra. La terza parte, possiamo dire che costituisca il nocciolo reale dello studio, nonché la forma più chiara di trasmissione figurata.

Villa Adriana tra aporia teoretica e identità architettonica

Per il lettore che non conosce le ragioni del *Tractatus*, brevemente, riassumerò qui di seguito l'insieme degli obbiettivi generali di cui uno dei principali è quello di colmare un'aporia teoretica determinatasi nell'ultimo quindicennio. Aporia generata, da una parte, dall'intensificazione degli studi specificatamente archeologici sulla Villa i quali, per impegno teoretico e per l'interesse generato dalle nuove scoperte, hanno messo in secondo piano quelli relativi all'architettura della Villa; e dall'altra, dalla pubblicazione dell'opera enciclopedica di William L. Mac Donald e John A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, che ha disteso sul dibattito architettonico una fitta e composita coltre di asserzioni che mai nessuno ha tentato di verificare mediante uno studio strutturato metodologicamente, con la complicità più o meno consapevole degli architetti, ai quali la lettura storico-artistica offerta da Mac Donald, Pinto ben si è adattata alle loro attese (MacDonald, Pinto 1997). Nell'opera infatti vengono prese in considerazione un po' tutte le aree di ricerca adrianaologica riferite alla Villa: in un grande dispiegamento narrativo dotato di una ricca iconografia e di un'impressionante sistema di riferimenti di natura archivistica viene anche affrontato il tema dell'eredità della Villa lasciata come patrimonio per il progetto moderno e contemporaneo. Questo punto, che è quello che maggiormente avrebbe dovuto interessare l'analisi architettonica, sia di tipo storico, sia di tipo compositivo, è rimasto praticamente inevaso e mai sottoposto a reale dibattito. È stato dato per buono e accettato come verità. Persino uno storico consumato come Paolo Portoghesi, si è inserito nel filone 'americano', certificandolo di persona in occasione di una conferenza, tenutasi a Roma nel 2004 in occasione delle attività del Premio Piranesi, Seminario Internazionale di Museografia di Villa Adriana.

Un ulteriore obbiettivo del *Tractatus* è quindi conseguenza di quello appena descritto: ridare Villa Adriana agli architetti. Il *Tractatus* cerca infatti di riproporre agli occhi di costoro Villa Adriana come 'caso specifico e unico' di architettura, prima ancora di essere materia dell'archeologia. La Villa infatti è stata prima *architettura* e poi *rovina*; in quanto tale è stata pensata, discussa, progettata e costruita. E questa è materia esclusiva della cultura architettonica e della sua più intima natura e specifica identità, quella di essere cioè prodotto e condizione di un pensiero progettante.

Partendo da questa considerazione, il *Tractatus* analizza quindi la Villa Adriana a partire dalle funzioni specifiche del pensiero progettante considerate e in una

precisa fase della sua attività: quella che – ancora sospesa tra ideazione e costruzione – si concentra nell’elaborazione della composizione e del suo *disegno*. Questa scelta di campo, toglie alla lettura del testo ogni necessità di multidisciplinarietà, tenendola unicamente e saldamente ancorata ai terreni dell’architettura. Per queste ragioni, il *Tractatus* si colloca letterariamente sulla linea di confine tra il ‘*corpus* adriologico’ (cioè l’insieme sterminato di studi sulla galassia adrianea) e la trattatistica architettonica in prospettiva storico-compositiva.

La ricerca del principio ordinatore

Come anticipato in apertura, il terzo obiettivo – di natura esclusivamente teorica – è in realtà quello principale e consiste nell’indagare l’esistenza o meno di un principio compositivo, regolato in base a norme di tipo geometrico-posizionali, che possa essere espresso e visualizzato in tracciati regolatori. Dallo studio emerge con chiarezza che Villa Adriana custodisce sotto traccia, ed esibisce in trasparenza una modalità della composizione architettonica che è di per sé eccezionale, e che assai raramente si riscontra nell’esperienza della progettazione antica, tradizionalmente legata ad una pianificazione su matrice ortogonale. Il tracciato regolatore di Villa Adriana costituisce un esempio di composizione polare, individuabile solo in poche altre realtà, molto sofisticate, del mondo greco-romano, riferibili tutte ad impianti monumentali sacri.

Le ragioni di questo tipo di scelta, attuata dall’architetto di Adriano, e strutturante il principio ordinatore della Villa Adriana in opposizione al *mos maiorum* dell’organizzazione ‘vettoriale’ della *centuriatio*, sta da una parte nell’eccezionalità del compito architettonico affidato ai progettisti (la villa dell’uomo più potente del mondo), dall’altra nei modelli culturali filoellenici del committente. Le origini della composizione della Villa Adriana devono essere indagate, secondo il *Tractatus* non nelle presunte regge ellenistiche, ma nei luoghi sacri del mondo greco ed ellenistico: l’Acropoli di Atene, l’Acropoli di Pergamo, l’Altis di Olimpia e il santuario di Iside a *Phylae*, tutti complessi architettonici ordinati secondo una composizione polare radiale. In questo senso il *Tractatus* descrive un cambio di paradigma nella lettura e nella trasmissione di Villa Adriana come caso esemplare di architettura antica, che segna il passaggio tra la concezione che vede la villa come il prodotto di una “composizione pluriassiale paratattica” (definizione di Paolo Portoghesi mutuata da Mac Donald, Pinto) a quella che la descrive invece come l’esito di una “composizione policentrica radiale ipotattica”.

A valle di queste considerazioni e del conseguente spostamento di paradigma sotteso sia alla composizione della Villa, sia alla sua lettura dal punto di vista della contemporaneità, in realtà Villa Adriana, nonostante tutta la sua grandezza reale e narrata, non ha mai costituito un modello di riferimento ampiamente frequentato, in antico, come in epoca contemporanea. È stata sì, molto visitata

e ammirata, ma non è mai stata dichiaratamente assunta ad architettura di riferimento nonostante la forza espressiva esercitata dai *croquis* di Le Corbusier e l'influenza di quest'ultimo sulla cultura architettonica internazionale nel secolo scorso (Gentili Tedeschi, Denti 2004).

Questo per due ragioni: la prima riguarda il fatto che ancora oggi, in effetti, l'impianto di Villa Adriana non è stato compreso sotto il profilo della forma. La seconda perché se di modello si tratta, questo è in effetti terribilmente complesso. È difficile da applicare, richiede una particolare volontà di forma, tempi di verifica dilazionati, e si esaurisce sostanzialmente nella sua stessa originalità, cioè nella sua stessa *performance*. È inoltre considerabile come una modalità di articolazione progettuale che, benché regolata, manifesta un certo grado di *irrazionalità*, nel senso che risulta più aderente ad un utilizzo individualista e intimista, piuttosto che disponibile ad una trasmissibilità generalizzabile. Si basa cioè su regole interne, ma con una pragmatica esoterica ed elitaria.

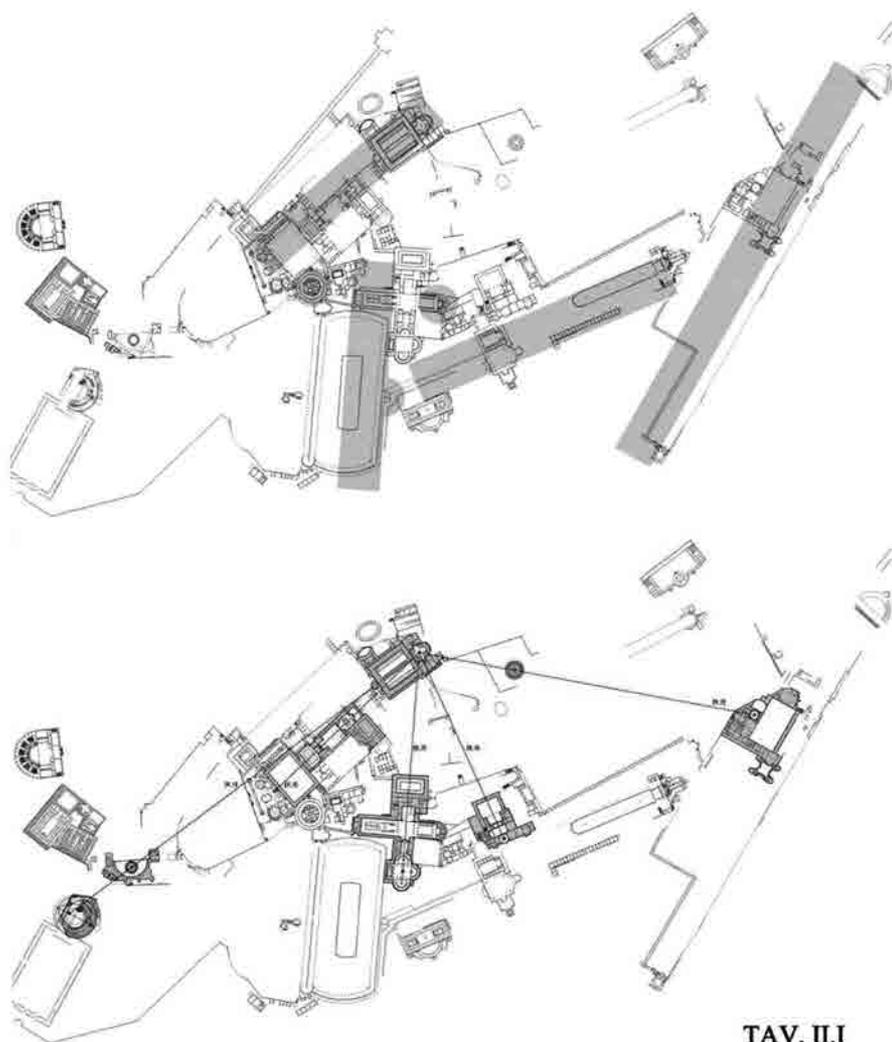
Le tavole allegate al *Tractatus* mostrano su fogli discreti, cioè separati l'uno dall'altro, i tracciati regolatori di Villa Adriana e lo fanno con la chiarezza offerta da un notevole esercizio di riduzione della complessità. Se si cerca di sovrapporre le diverse tavole tra di loro, la chiarezza scompare in una foresta inestricabile di segmenti e di punti. Il sistema polare che regola il progetto originale adrianeo è infatti invisibile ad occhio nudo; è una specie di spettro che affiora quando viene evocato e si manifesta come una nuvola di punti, i quali vengono coinvolti di volta in volta nel momento in cui il progetto li seleziona nell'esercizio della composizione.

La supposizione e il romanzo

Si diceva in apertura, che essi sono i grandi esclusi dal *Tractatus*, il quale si occupa principalmente delle relazioni logico sintattiche che emergono da una lettura 'digitale' della Villa, la quale costituisce peraltro un caso inedito nella galassia adriologica.

Nelle diverse presentazioni del volume, ho avuto soprattutto queste due sollecitazioni dall'uditorio: approfondire e argomentare, ciò che ho dovuto escludere per ragioni di fedeltà alla logica del ragionamento, come se parlare di Villa Adriana fosse comunque e sempre una questione di *memorie* e che una sua narrazione non possa prescindere dal delinarsi di una dimensione onirica esclusa dalla necessità di enunciazione di una regola scientifica. Anzi la *regula* è la memoria. Questa è Villa Adriana per la maggior parte di chi la frequenta, il quale si aspetta non logica ma *romanzo*. Cercherò di farlo in questo contesto, dove, essendo libero dai limiti metodologici del *têmenos*, mi è possibile dire ciò che non potevo e non volevo in quella sede. Il *Tractatus* non vuole supporre. Si limita a descrivere. Qui, fuori dal *Tractatus*, possiamo invece giocare e supporre.

La supposizione, o meglio la *summa coniecturarum* su Villa Adriana non può non riguardare il tema dell'atto fondativo, l'*exordium* del nuovo progetto e conseguentemente, il rapporto tra progetto generale della Villa e progressione dello sviluppo costruttivo. Chi ha osservato il ragionamento di cui le tavole allegate al volume sono espressione, viste le relazioni di dipendenza sintattica di alcuni edifici rispetto ad altri, ha potuto pensare ad una meccanica cronologica, per esempio, del tipo: se le Grandi Terme, così come il complesso del



Stato delle ricerche (sopra); centralità della Piazza d'Oro (sotto).

Palatium-Tre Esedre-Pecile e quello della *Domus* presentano i loro assi di simmetria compositiva che convergono tutti verso il centro della Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro, tale dipendenza dovrebbe avere un riscontro nelle fasi costruttive, e si dovrebbe supporre quindi che la Piazza d'Oro sia tra gli edifici della prima fase costruttiva. Ecco, nel *Tractatus*, questa supposizione è omessa per una ragione fondamentale: la logica sintattica applicata all'analisi della composizione, precede la costruzione e si confronta con il pensiero progettante in una fase dell'ideazione ancora sospesa tra intuizione formale e disegno. La supposizione quindi non riguarda la realtà costruita, ma la realtà formale, non si colloca in un delta T, ma in un quadro di compresenze che si intendono sincroniche. Non appartiene ad una realtà fisica, ma ad una dimensione metafisica.

Si suppone quindi che l'edificio della Piazza d'Oro sia la chiave di lettura per comprendere la *sticomitia* progettuale attivata dall'architetto di Adriano tra la sua idea di Villa e le preesistenze repubblicane (i ninfei del Cortile delle Biblioteche e del Tempio di Venere Cnidia). Possiamo infatti supporre che prima che la Villa occupasse interamente il banco di tufo su cui si è distribuita, quel territorio si presentava segnato da uno o forse due tracciati stradali di penetrazione verso sud, e connotato da alcune preesistenze architettoniche individuabili in una *domus* repubblicana e in altri manufatti sparsi, appunto i ninfei ad essa pertinenti. La collocazione della Piazza d'Oro rispetto a queste preesistenze è quindi strategica e la triangolazione che ne deriva, rappresenterebbe l'atto ri-fondativo della nuova villa rispetto a quella antica. Si suppone quindi che la battitura del picchetto corrispondente al centro della futura Sala Quadrilobata della Piazza d'Oro, sia stata la prima scelta di natura compositiva. A tale picchetto, e al disegno dell'edificio nella sua configurazione finale, si riferiranno poi tutte le altre giaciture degli elementi monumentali della Villa.

Ma, perché proprio lì quel picchetto? Proseguendo nel ragionamento, possiamo supporre che la presenza dell'*acqua* sia la risposta più evidente ed esperibile dalla realtà costruita e archeologica, presente e visibile ancora oggi. Ben undici fontane sgorgano nella Sala Quadrilobata e concentrano geometricamente il loro flusso verso il centro della stessa. Sembra quindi che l'acqua costituisca l'elemento identitario della Villa, dalla scelta del sito, passando per l'ideologia rifondativa, fino alle declinazioni con cui essa si presenta agli occhi del Principe, come a quelli dei suoi ospiti. Ora, dire che l'acqua costituisce l'elemento identitario nell'architettura della *domus* romana, non pare per nulla una novità, e quindi il ragionamento fin qui fatto potrebbe sembrare non il prodotto di una supposizione, ma in tutto una ridondanza. Invece, la cosa a Villa Adriana è diversa ed è pregnante, perché in nessun'altra architettura romana l'acqua è 'trattata' come *origo potestatis* manifestandosi come monumentale e simbolica sorgente di vita, di continuità e quindi di potere. Epifania dell'acqua, quindi, che sgorga dalla Piazza d'Oro e si distribuisce copiosa, diramandosi come linfa

vitale in tutti gli edifici della Villa, verso nord attraverso la *Domus*, il Teatro Marittimo, la Terrazza delle Biblioteche e il Tempio di Venere; e a ovest verso gli edifici termali, il *Palatium*, il Pecile e il Canopo. È quindi la Piazza d'Oro ad essere, nel pensiero progettante, l'elemento chiave in una prospettiva di rifondazione dei luoghi e di connessione con le preesistenze.

Il secondo aspetto assente, si diceva, è il *romanzo*, che nel caso di Villa Adriana rappresenta una dimensione quasi esclusivamente di mnemonica autoreferenzialità del suo committente. La dimensione del romanzo è volutamente e necessariamente assente nel *Tractatus* in quanto già ampiamente sovraesposta nel gioco linguistico dell'adrianologia. Le *Mémoires d'Hadrien* costituiscono infatti gli occhiali con cui la contemporaneità ha letto, rivalutato e accettato la figura del grande – e allo stesso tempo – controverso imperatore, di cui Marguerite Yourcenar, ha offerto la più straordinaria delle trasfigurazioni (Yourcenar 1988). Sicché l'*adrianologia* oggi è in gran parte influenzata dal grande ritratto intimista, dipinto dalla scrittrice franco-belga mezzo secolo fa, al punto da trasferire nella dimensione delle memorie la percezione sia dell'imperatore che della sua residenza tiburtina, dell'uomo e della sua stessa rappresentazione costruita.

Le memorie dunque sono il romanzo. Ma quali memorie? Quelle di Adriano prima di essere principe, o quelle di Adriano dopo il *dies imperii*? Se infatti la villa è stata progettata tra l'arrivo a Roma di Adriano e la partenza – da imperatore – per il suo primo lungo viaggio per le provincie dell'impero, così come attesterebbero le ricerche di Eugenia Salza Prina Ricotti (Salza 2001), il progetto potrebbe già allora aver strutturato tutte le referenzialità esoteriche che il nuovo principe aveva estratto dal libro dei ricordi di quando era solo un privato cittadino. Memorie quindi, di Adriano prima di Adriano e tracciabili, forse, a partire dalle campagne militari di Traiano alle quali aveva partecipato in prima linea, oppure allo svolgimento delle funzioni pubbliche e ai viaggi ad esse sottese. Difficile dirlo, più facile romanzarlo.

E allora ecco che cominciano a dipanarsi le referenzialità ellenistiche e orientali corroborate dagli interessi culturali filellenici del 'giovane' Adriano. Allora possiamo immaginare di vedere il principe in pectore che nelle fresche sere di Antiochia si appunta e disegna su pergamena forme e profili architettonici, dettagli decorativi e monumenti ideali, originando una raccolta di schizzi e rime in greco contenute internamente a foderi in cuoio a loro volta ordinati in scatole di legno rettangolari. I *carnets de voyages d'Hadrien*. Questi potrebbero essere i supporti delle memorie – incredibilmente ritrovati – accuratamente mummificati in un criptoportico dell'Accademia fino ad oggi ignoto, che un crollo accidentale ha riportato alla luce sotto il Tempio di Apollo. Ecco la traccia per un nuovo romanzo o per un film – il primo per l'adrianologia – in cui

la villa potrebbe essere ridisegnata, riprogettata e nuovamente immaginata a partire dai *carnets*, dai quali emerge la fotografia di un mondo lontano, ripreso con gli occhiali del futuro imperatore, ma finalmente figurato.

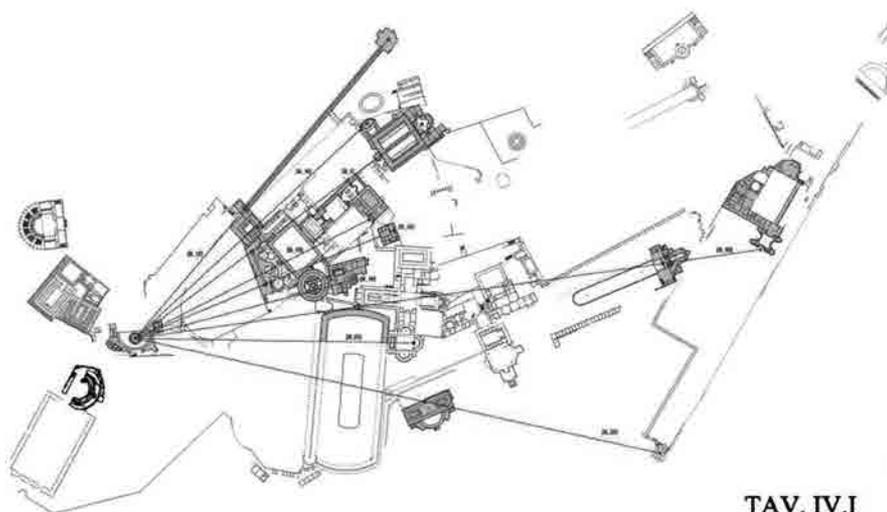
I *carnets* per emanciparsi dalle *memorie*. Ma soprattutto per emanciparsi da Cassio Dione e da Elio Sparziano, troppo improbabili per essere autentici, ma che la storiografia ci ha consegnato come autorevoli macigni, che hanno messo in campo referenzialità mnemoniche che nessuno in realtà è poi stato in grado di decifrare. Sicché un altro degli obbiettivi sottesi alla ricerca è quello di cercare di fare chiarezza nei modelli formali della Villa. L'idea che l'architettura della Villa sia una modulazione citatoria di architetture viste nei viaggi del Principe, e quindi il frutto di suoi ricordi strutturati in memorie, è stata sempre la chiave di lettura di quella 'città privata' che è la residenza tiburtina, da leggersi quindi come una collezione di architetture simboliche e oniriche, un museo dei ricordi delle province lontane dell'impero.

Da questa idea, si sviluppa tutta una serie di affermazioni riferite alle possibili referenzialità che hanno portato a vedere nelle 'regge ellenistiche' delle province orientali, i modelli riproposti nella costruzione. In realtà non si è mai capito quali esse siano e, anche quando ne sono state suggerite alcune, non si è mai compreso il ragionamento di morfogenesi che sta alla base del rapporto di identità e referenza, cioè quale strategia citatoria sia stata elaborata dal progettista.

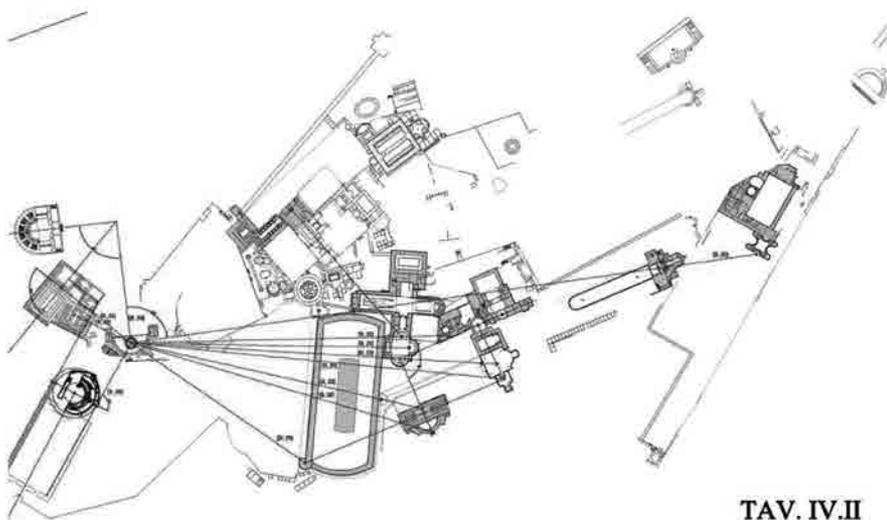
Sostenere, per esempio, che l'*Herodion* è il riferimento del Teatro Marittimo, è un po' come dire che il riferimento di San Pietro in Vaticano è San Pietro in Montorio, senza accorgersi che, geometricamente e dimensionalmente, il Colonnato del Bernini ha il suo riferimento nel Colosseo. Tutto si può dire, naturalmente, ma i processi morfogenetici sono qualcosa di molto più complesso di una evocativa somiglianza toponomastica. E in ciò risiede, per chi fa architettura, la differenza tecnica e di significato che esiste tra suggestione figurativa, modello architettonico compositivo e la copia (o tra tipo e modello, per intendersi con una certa area di atteggiamento quatermeriano).

Il *Tractatus* propende quindi per un'altra verità, tutta da romanzare. Quella che i *carnets* immaginati riportino con dovizia di annotazioni e misure, schizzi e rilievi fatti sulle acropoli di Atene, di Olimpia, di Pergamo, o presso santuari come quello di *Phylae* in Egitto, ma anche fatti a Roma, semplicemente affacciandosi alla finestra della Domus Augustana sul Palatino. Schizzi di luoghi sacri e pezzi di città. Non di regge private. Francamente non mi vedo Adriano intento a progettare la sua reggia scopiazzando le regge degli altri, peraltro monarchi clienti... (perché che sia suggestione, modello o copia, di questo si tratta). Riesco invece a immaginarmelo intento a comprendere *il perché della forma, il*

perché dell'architettura, in una prospettiva generale, cosmica, universale e non in una prospettiva chiusa in un *tèmenos* privato. Forse le memorie ci hanno portato in un altro luogo. E forse Adriano architetto è un testo che andrebbe riscritto. Magari a partire dai *carnet des voyages* dei quali, fortunatamente, Cassio ed Elio non sono mai entrati in possesso.



TAV. IV.I



TAV. IV.II

Centralità del Tempio di Venere Cnidia (Tav. IV.I); Teatro Nord (Tav. IV.II).

Premessa²

L'Adrianologia e le ragioni del Tractatus

Questo studio è rivolto principalmente agli architetti e in particolare a coloro i quali, nella loro formazione, hanno voluto confrontarsi con la composizione architettonica, cioè con l'aspetto originale del processo ideativo dell'architettura. Questo non è un testo a carattere interdisciplinare. Non lo è e non vuole esserlo anche se, di sponda, può essere preso in considerazione dagli archeologi, i quali potranno farne uso se in esso riscontreranno elementi e argomentazioni a cui riconosceranno la capacità di spostare temporaneamente parte delle conoscenze da loro acquisite, su un *format* – che è allo stesso tempo antico e nuovo – rappresentato da quella specie di tecnigrafo *ante litteram*, su cui hanno operato gli architetti di Villa Adriana tracciando le linee che ne hanno originato la forma.

Considerando che l'architettura si esprime con il modo indicativo e non con il modo condizionale, questo studio ha come obbiettivo principale quello di illustrare la vera forma di Villa Adriana, intendendo con ciò una descrizione delle relazioni tra gli elementi della composizione e tra questi e il tutto a noi noto, che non possa essere soggetta a interpretazioni, ma solo a considerazioni di presa d'atto. La rinuncia ad una lettura aperta, cioè soggetta a interpretazioni che portino a sovrapporre la conoscenze storiche con il documento archeologico e con la consistenza formale e architettonica, è dettata dal fatto che, nonostante la forma di Villa Adriana sia stata – in parte – oggetto di studi importanti e qualificati, si ritiene che nessuno di essi, sia giunto ad una completa e soddisfacente formulazione del tema.

Mi occuperò pertanto solo di ciò a cui è possibile associare proprietà oggettive verificabili, pur nella convinzione di poter restituire un quadro parziale, poiché parti della Villa sono ancora da scavare. Infatti mi confronterò solo e unicamente con la struttura geometrica e delle giaciture delle architetture presenti nella villa. In una parola, della loro logica sintattica – oggi verificabile nella composizione complessiva – generata in fase progettuale, cioè quando la villa altro non era che un progetto sulla pergamena, non ancora realizzato.

Rinuncerò non solo alle supposizioni, per non aggiungerne altre a quel mare che già rende la Villa un'isola sognata, un luogo onirico carico di desiderio narrativo, ma anche al dato scientifico di provenienza archeologica, ancorché supportato dall'evidenza documentale e costruttiva. Non mi riferirò quindi all'esistente come realtà archeologica, ma alla con-sistenza dei manufatti come insieme di relazioni formali, come astrazione presente nel pensiero progettante,

² Per gentile concessione dell'editore del *Tractatus*, aggiungo qui di seguito l'intera premessa al saggio.

prima della trasformazione del disegno in materia; cioè a tutto quel sapere che appartiene solo e unicamente all'architetto, che sta nel progetto e nella sua rappresentazione – prima mentale e poi disegnata – e che anticipa la costruzione.

Naturalmente, l'autore di questo testo ha piena consapevolezza e grande ammirazione per il lavoro straordinario sviluppato in questi ultimi quindici, vent'anni dalla Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio, diretta in modo illuminato prima da Anna Maria Reggiani e oggi da Marina Sapelli Ragni, grazie a figure come Mario Lolli Ghetti, Benedetta Adembri, Zaccaria Mari, ma anche grazie a contributi importanti di persone che, dall'esterno della Soprintendenza hanno speso una vita a studiare Villa Adriana, come Fulvio Cairoli Giuliani, Eugenia Salza Prina Ricotti, Giuseppina Enrica Cinque restituendo prodotti scientifici di alto profilo. E, naturalmente, grazie anche a contributi di altri autorevoli studiosi, come per esempio, Patrizio Pensabene o Andrea Carandini. Né dimentico il contributo di molti altri, il cui elenco risulterebbe qui eccessivamente lungo esibire, che in questi anni hanno prodotto esiti di grande interesse. Ne ricordo qui alcuni con cui ho avuto modo di confrontarmi con una certa continuità: Filippo Fantini e Sergio di Tondo, giovani ricercatori di talento.

Ma l'autore del *Tractatus* è altrettanto consapevole che tra tutti questi contributi, e in tutto questo impegno in termini di interdisciplinarietà, c'è una profonda aporia che qui si intende colmare. Aporia che riguarda lo studio specifico e approfondito sulla forma di Villa Adriana. Aporia resa ancor più evidente se si considera il *corpus* di contenuti presenti in un bel volume, recentemente editato come catalogo di una mostra allestita presso l'Antiquarium del Canopo nel 2010, intitolato: *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca*. La forma di Villa Adriana, non compare come tema di approfondimento scientifico né tra le *novità*, né tra le *prospettive* della ricerca. Questo, non certo per una dimenticanza o per una volontaria omissione. Ma per mancanza di studi seri avviati da parte degli architetti. Infatti, non si può spiegare l'assenza del tema della composizione architettonica di cui la Villa costituisce un paradigma assoluto – poco applicato nell'antichità ma assolutamente centrale per la cultura moderna e contemporanea, cioè da quando Francesco di Giorgio e Palladio ci hanno messo piede – se non attraverso una chiara abdicazione dell'architettura rispetto a ciò che può definirsi, con un neologismo, adriano-logia, cioè il *corpus* scientifico letterario di tutti i contenuti legati alla figura del grande imperatore³.

³ Cfr. *Villa Adriana* 2010 La questione della specificità architettonica, non sfugge totalmente a Mario Lolli Ghetti, che in una delle due introduzioni, parla della "più grande e più complessa, dal punto di vista delle soluzioni architettoniche e spaziali" tra le molte residenze imperiali romane. Ma a parte questo fuggevole riferimento, il tema poi non viene più argomentato. La ragione non sta in una debolezza del tema paragonato a quelli presenti nel volume. Comprendere i meccani-

Le ragioni di questa assenza possono essere individuate in due ordini di problemi: da una parte, l'accettazione delle indicazioni presenti nei contributi precedenti, nei quali è vero, è sempre presente un accenno alla particolarità della forma di Villa Adriana, ma in pochi di essi viene sviluppato un vero approfondimento. E, negli ultimi contributi, la forma della Villa è ritenuta o un fatto imperscrutabile forse dovuto all'idea – neanche tanto celata – che una vera forma non ci sia proprio, oppure che essa sia riconducibile ad un fatto di attenta adeguazione all'esistente, sia essa plastica morfologia del sito, sia essa normale condizione generata dai *summa signa* della centuriazione.

Dall'altra, un immotivato disinteresse nei confronti della conoscenza del progetto antico, come se questo fosse un qualcosa di esterno all'architettura, superato dai tempi e dalle nuove modalità di controllo digitale e tecnologico dei processi di definizione della forma. Come se, ancora oggi, non fossero ben presenti nelle azioni del pensiero progettante, gli stessi principi che erano comuni agli architetti del mondo antico. Principi che, e questo è un fatto specifico dell'architettura, in verità non sono mai cambiati e continuano a essere il nocciolo stesso dell'architettura, anche di quella contemporanea.

Manca quindi oggi una riflessione aggiornata sulla composizione architettonica della Villa e sul suo principio ordinatore, e bisogna di conseguenza prendere atto che l'essenza stessa della sostanza architettonica della Villa è uscita dagli orizzonti della ricerca. Questo scritto, intende rimettere le cose a posto, reintroducendo la composizione architettonica nei grandi contenuti dell'adrianologia, costituendosi come un trattato di architettura con un campo di applicazione estremamente limitato, racchiuso in una specie di *tèmenos*, in cui hanno accesso solo la geometria e la sua articolazione nel processo ideativo.

Per questa ragione, questo testo non può e non vuole essere uno studio esauritivo su Villa Adriana. Non vuole andare oltre a ciò che si è dato come campo di applicazione. Quindi, mi permetto di suggerire al lettore di non attendersi una dissertazione su tutto lo scibile adrianologico ma solo una dissertazione

smi ideativi che sono alla base della realizzazione della Villa non può essere considerato un tema da "dio minore". La ragione risiede nel fatto che gli architetti, i veri depositari dello specifico disciplinare vacante, non sono stati presenti negli ultimi anni nello scacchiere che ha visto molti soggetti confrontarsi e collocarsi nel fitto sistema di esiti scientifici e delle pubblicazioni. Questo per demerito loro, cioè degli architetti, e non per responsabilità di altri. E laddove l'architettura è voluta scendere sul terreno di confronto, non ha dato esiti soddisfacenti. Si tratta quindi di una mancanza tutta interna alla nostra disciplina. Per quanto riguarda la bibliografia, credo che nel testo curato da Marina Sapelli Ragni, e in quello oggetto della nota successiva, ci siano tutti i riferimenti necessari per un completo studio adrianologico. Riporterò quindi nel mio un numero limitatissimo di riferimenti bibliografici, solo quelli assolutamente necessari per una comprensione del concetto di forma riferito a Villa Adriana.

sul paradigma compositivo della Villa. Non troverà in questo studio una esauriente elaborazione di tutti i temi che compongono questo particolare gioco linguistico, come ad esempio la figura di Adriano e le personalità della sua famiglia, Adriano e il potere, Adriano e l'amministrazione dell'impero, Adriano e l'architettura, Adriano e la cultura classico-ellenistica, Adriano e la sua Villa, Adriano e i suoi viaggi, Adriano e l'Oriente, Adriano militare, Adriano e la letteratura su Adriano e molti altri. Né si troverà rispetto a tutti questi temi, una esauriente bibliografia, la quale è di per sé sterminata⁴.

Non me ne vogliono quindi i colleghi delle altre discipline, in particolare gli archeologi, se nel quadro che verrà delineato più avanti – e che apparentemente può sembrare anche territorio specifico della loro ricerca – si rinuncerà ad un confronto strettamente interdisciplinare, perché l'ambito di ricerca scelto e delimitato in questo studio, precede l'archeologia, nel senso che si riferisce al momento in cui la villa è in fase ideativa originale, espressa nel disegno di progetto. Momento che precede la rovina di qualche centinaio d'anni.

Sicuramente, questa posizione può essere oggetto di critica poiché, come è vero, la verifica di quanto argomentato non può prescindere dal confronto con il risultato finale del progetto, cioè la sua costruzione. Ma, a onor del vero, va anche detto che l'evidenza archeologica – oggi contesa tra ipotesi formale e documento – risulta comunque assai incompleta, e questo perché, lo si voglia o no, la rovina è 'troppo rovina'; è cioè in un tale stato di avanzata consunzione, da non permetterne ricostruzioni volumetriche credibili, o anche virtuali, dell'originaria consistenza e *verità* nell'atto fondativo, a cominciare dal rapporto forma-funzione. Quindi, non conoscendo a sufficienza la qualità e l'integrità del progetto originario, come è possibile avanzare l'ipotesi di una 'vera forma'? C'è solo una risposta che credo possa essere utile e credibile: attraverso l'analisi delle geometrie compositive e della sintassi ordinativa, che è materia esperibile soprattutto dalla planimetria di restituzione della consistenza archeologica e quindi dal suo rilievo.

Il rilievo della consistenza archeologica restituisce una verità sintattica che appartiene all'astrazione, ad uno spettro identificabile attraverso gli strumenti classici della composizione architettonica, attraverso le operazioni concettuali, sequenziali, quasi meccaniche, che il pensiero progettante attiva come processo di definizione e dimensionamento dell'architettura.

⁴ Roman 2011 Nella prefazione di questo nuovo contributo storico letterario su Adriano, l'autore, riferendosi all'esperienza personale che lo ha portato al compimento del suo studio, la definisce davvero appassionante "sebbene, l'immensità della bibliografia abbia talvolta rischiato di precipitarmi nella disperazione".

Un cambio di paradigma

Il *Tractatus* intende dimostrare che la forma di Villa Adriana non ha nulla a che fare con la descrizione che ne danno gli autori che si sono precedentemente confrontati con questo tema. Intende anzi illustrare in modo semplice e oggettivo che la vera forma di Villa Adriana è *invisibile* ad occhio nudo. È trasparente. Cioè non può essere percepita né *in situ*, attraverso l'esperienza diretta, né attraverso le varie rappresentazioni topografiche e architettoniche (carte e modelli). È visibile solo dopo un'attenta analisi 'sotto traccia' di tutti i segni che stabiliscono una relazione diretta e compositiva tra le parti che la compongono. È visibile grazie agli *occhiali* di un software di disegno automatico ed è rappresentabile in modo intellegibile mediante una serie discreta di 'fogli lucidi', in cui su ognuno viene evidenziato il carattere morfogenetico di ciascun elemento.

Il *Tractatus* intende dimostrare che la forma di Villa Adriana non è il risultato di una composizione pluriassiale paratattica, come sostenuto da altri autori i cui testi saranno più avanti analizzati, *ma è il risultato di una composizione polare, definibile come policentrica radiale ipotattica*. Cioè, l'esatto opposto. Non un sistema di proposizioni principali chiuse e prive di subordinate, ma al contrario un sistema gerarchico di proposizioni principali che reggono una serie complessa di subordinate, allargando di fatto il senso generale della composizione da sticomitia di aforismi a dialogo a più voci. Fuori di metafora, non si tratta di un sistema di 'insiemi' architettonici autonomi e caratterizzati solo da una loro coerenza interna, ma un sistema compositivo unitario basato sulla disposizione di alcune polarità generative da cui dipendono in un rapporto gerarchico, il posizionamento, l'orientamento e, talvolta, anche la composizione spaziale delle parti architettoniche. Questo tipo di organizzazione è verificabile in tutte le parti conosciute della Villa, sia quelle centrali, sia quelle periferiche.

Infine, si prenderanno in esame i 'modelli' compositivi di Villa Adriana, cercando di fare luce sulle misteriose referenzialità che la *vox populi* dell'adrianiologia fa risalire alle residenze regali ellenistiche, dimostrando all'opposto che se referenzialità esistono, vanno ricercate in tutt'altra direzione, verso altre polarità, riscontrabili per esempio nei luoghi sacri dell'Acropoli di Atene, dell'Acropoli di Pergamo e dell'Isola di *Phylae*, oltreché nella struttura della Domus Aurea postneroniana. Tutti luoghi adrianei, frequentati e sottoposti in tempi diversi alle cure del principe.

Per la specifica caratteristica che il *Tractatus*, nell'incedere e nello sviluppo delle argomentazioni va assumendo – quella cioè di essere promotore di un ribaltamento dei paradigmi consolidati – tratterò la forma di Villa Adriana, come la vera forma. In questo senso, la teoria ad essa sottesa, potrebbe anche essere denominata della 'mera' forma, piuttosto che *teoria formale* della composizione

di Villa Adriana, oppure teoria formale della forma di Villa Adriana, oppure ancora, teoria delle relazioni geometriche di Villa Adriana, o, infine, teoria del pensiero progettante della stessa. Ma continuerò a chiamarla *teoria della vera forma*, per mantenere non solo in tutta evidenza la pretesa di oggettività di questo studio, ma soprattutto la carica provocatoria che questa sottende, nel cercare di astrarsi da tutto quello che è stato detto e scritto prima.

Nello sviluppo della dissertazione non saranno citati più di tre o quattro autori, quelli cioè che dichiaratamente si sono confrontati con il tema della forma, in quanto ritengo che ciò che intendiamo come 'verità' della forma di Villa Adriana stia tutta dentro un gioco linguistico autoreferenziale, che non ha bisogno di alcun 'appoggio esterno', di nessuna legittimazione che non sia l'architettura stessa.

Questo porta a ritenere che la verità della forma sia tutta presente nell'atto creativo della definizione del segno, cioè dell'attribuzione di proprietà posizionali agli elementi della composizione su un suolo che è ancora tutto astratto, presente solo nella mente dell'architetto e visibile unicamente attraverso la sua 'deposizione' su un dispositivo grafico codificato disponibile ad una lettura condivisa, cioè il disegno di progetto. E in questo ambito, pochissimi autori si sono avventurati.

Ma, mi si avvertirà, il disegno di progetto non c'è. Non esiste nella disponibilità scientifica. Abbiamo solo un modello lapideo di uno stadio, che tuttavia non esiste tra le costruzioni di Villa Adriana. Come è possibile ricostruire il disegno di progetto prodotto dall'architetto o dagli architetti di Villa Adriana, per poter sostenere la teoria della vera forma? La risposta è semplice. Non si può, e quindi si rinuncia anche ad esso, cioè si rinuncia alla sua consistenza documentale testuale archeologica, e alla sua pienezza e complessità descrittiva. Si procederà quindi partendo dalla fase 'interlocutoria' del disegno, quando questo è ancora più astratto, essendo ancora uno schema geometrico. Questo si può oggettivamente ricostruire osservando gli elementi sensibili che emergono da un'attenta lettura del disegno di rilievo della villa e dal conforto della verifica *in situ*.

Infine, una nota per il lettore: nella trattazione cercherò di mantenere il testo più integro possibile, utilizzando le note in modo discreto e ridotto all'essenziale affinché la lettura non sia continuamente interrotta e resa farraginoso dalle sospensioni e dalla ricerca dei testi riportati.

English abstract

The *Tractatus* is literary situated on the border line between the *corpus hadrianologicus* (the endless set of studies on the galaxy of Hadrian) and the architectural treatises into an historical compositive perspective. The main goal is to fill up an apory created in the last fifteen years and generated, on

one side, by the intensification of archaeological studies on Villa – that left a little room for the architectural analysis – and on the other side, by the publication of the encyclopedic opera of William Mac Donald and John A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, who stretched on a kind of blanket, made of assertions that no one has ever attempted to verify through a study methodologically structured. At the end, to the architects, the point of view offered by Mac Donald and Pinto's opera was felt as fine. The reason is that inside there is everything. A little about shape, a large deployment narrative, a rich iconography, an impressive system of archival reference and even a section dedicated to the heritage that Hadrian's Villa left to modern designers.

The *Tractatus* attempts to repropose to the eyes of architects the Hadrian's Villa as a "case" of architecture, even before to be a "case" of archaeology. Narratively, it analyzes Hadrian's Villa into the designing thought in an intermediate stage between the design and construction. This removes from the reading any need of multidisciplinary. He wants to be just and exclusive material of architecture. Villa Adriana contains, as concealed trace, and performs in transparency a way of composition that very rarely it is possible to found in the experience of ancient designing, deeply tied to a planning of orthogonal matrix. It is an example of *polar composition*, detectable only in a few other situations, very sophisticated in the greek-roman world.

The reasons for this choice that's structuring the ordering principle of the Villa Adriana (in opposition to the *mos maiorum* "vectorial" organization of *centuriatio*, is on one side in the exceptionality of the entrusted task of the architectural design (the villa-palace of the most powerful man in the world), the other in the filo-hellenic cultural patterns of the customer. The origins of the composition of Villa Adriana are not investigated in the supposed hellenistic palaces but in the holy sites of the greek world: the Acropolis of Athens, the Acropolis of Pergamon, the *Tēmenos* of Olympia and the Isis Sanctuary of *Phylae*.

The *Tractatus* (understood in the etymological sense of the Latin term) describes a change of paradigm in the reading and transmission of Villa Adriana as a exemplary case of ancient architecture. And this is the transition between the conception that sees the Villa as a multi-axial paratactic composition (definition of Paolo Portoghesi borrowed from MacDonald and Pinto) to a polar organization, that can be defined *polycentric radial hypotactic composition*. That is the exact opposite. Not a system of propositions closed and without subordinates, but rather a hierarchical system of main propositions that hold a complex series of subordinates, expanding in fact the general sense of the composition from a *stichomythia* of aphorisms in dialogue with many voices.

Riferimenti bibliografici

Caliari 2012

P. F. Caliari, *Tractatus logico sintattico. La Forma trasparente di Villa Adriana*, Roma 2012.

Gentili, Denti 2004

E. Gentili Tedeschi, G. Denti, *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, Firenze 2004.

MacDonald, Pinto 1997

W. MacDonald, J. A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Luis Kahn*, Milano 1997.

Roman 2011

I. Roman, *Adriano*, traduzione di Marianna Matullo, Roma 2011.

Salza 2001

E. Salza Prina Ricotti, *Villa Adriana il sogno di un imperatore*, Roma 2001.

Villa Adriana 2010

M. Sapelli Ragni (a cura di), *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca, Catalogo della mostra (Tivoli 1 aprile - 1 novembre 2010)*, Milano 2010.

Yourcenar 1988

M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Torino 1988.

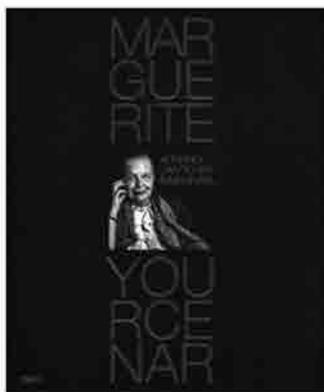
Mon cher Hadrien. Marguerite Yourcenar, le Memorie, l'antico

Nunzio Giustozzi

“... per me, il punto di partenza, la scintilla,
è stata Villa Adriana che ho visitata all'età di vent'anni”
(M. Yourcenar, *Ad occhi aperti. Conversazioni con Matthieu Galey*)



Marguerite nel giorno del suo ventunesimo compleanno, l'8 giugno 1924, in visita a Villa Adriana, Petite Plaisance Trust (USA). (Sotto) la copertina del volume edito da Electa a cura di Elena Calandra, Benedetta Ademri, Nunzio Giustozzi.



Una piccola fotografia, applicata nell'angolo in basso a destra su un cartoncino nero ruvido, forato per essere inserito in un raccoglitore ad anelli, nel suo album personale dei ricordi più cari è l'unica testimonianza della visita di Marguerite Yourcenar a Villa Adriana nel 1924. La giovane è immortalata tra le rovine “libere e selvagge”, su un paesaggio lontano e severo di ulivi e cipressi, forse proprio dall'amato padre che, prima di avviarla allo studio del latino e del greco in Provenza, aveva già accompagnato la figlia undicenne al British Museum, dove le rimase l'impressione indelebile tanto del fregio del Partenone quanto del volto

di Adriano dal Tamigi. Questo prezioso bronzo avrebbe dovuto essere l'esordio della mostra – *Marguerite Yourcenar. Adriano, l'antichità immaginata* aperta fino al 3 novembre 2013 nei suggestivi ambienti dell'Antiquarium del Canopo – che la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio in collaborazione con la casa editrice Electa ha dedicato alla scrittrice franco-belga con l'intendimento di creare

una narrazione parlante nei luoghi e con le opere che ispirarono il suo capolavoro, le *Memorie di Adriano*. Problemi conservativi ne hanno sconsigliato il prestito – i musei di tutto il mondo sono stati sempre molto generosi con Villa Adriana sì che di volta in volta sono potuti tornare a Tivoli frammenti di un patrimonio disperso o altre opere che hanno trovato in questo luogo la loro cornice ideale, come è accaduto nella fortunata esposizione del 2012 *Antinoo. Il fascino della bellezza* – ma la memoria di quell'immagine è presente, fermata in una pagina di un album scuro intitolato *Portraits hadrianiques* in cui la scrittrice ha raccolto con acribia i volti di Adriano e degli altri membri della famiglia imperiale.



Dall'album *Portraits hadrianiques* confezionato da Marguerite Yourcenar, Petite Plaisance Trust (USA): il ritratto bronzeo di Adriano dal Tamigi ammirato dalla giovanissima Marguerite Yourcenar in visita al British Museum (a sin.) e il ritratto di Plotina dei Musei Capitolini (a des.).

Il suo interesse per l'antichità fu sempre mediato dalle immagini che giocarono un ruolo importante nella genesi di quello che troppo facilmente chiamiamo romanzo. Le sculture la aiutavano infatti a ricostruire la psicologia dei personaggi, ad arrivare al carattere, proprio là dove gli storici antichi, letti a Yale, tacevano. Chi meglio di lei avrebbe saputo disegnare i tratti di Lucio Elio Cesare di cui solo due o tre splendidi ritratti – straordinario e misconosciuto quello esposto proveniente dagli Uffizi – tramandano la fisionomia? Una figura di sfortunato cadetto, poco incisivamente giudicato dagli studiosi moderni:

L'arbitro lievemente insolente delle eleganze romane, l'oratore agli esordi [...] l'ufficialeto inquieto che tormentava la sua barba rada, l'infermo divorato dalla tosse che ho vegliato fino all'agonia [...] un volto, un corpo d'alabastro pallido e rosato, l'equivalente esatto d'un epigramma amoroso di Callimaco. [...] Com misi l'imprudenza di dire che quel principe biondo sarebbe stato radioso sotto la porpora, e i malevoli si affrettarono a dichiarare che compensavo con un impero l'intimità voluttuosa d'un tempo...

Ma nella Yourcenar l'aspetto erotico prevale sul (più probabile) disegno politico. Egualmente nel volume che accompagna la mostra si è potuto affiancare i ritratti in marmo di Plotina a quelli fotografici di Grace Frick, scattati a più riprese con un'escursione temporale fino all'incipiente malattia, nel 1954 e nel 1971, da Virginia Leirens. Magistrale il profilo che dell'augusta e della sua amicizia particolare leggiamo in una pagina delle *Memorie*:

Era casta per disdegno delle cose facili, generosa per elezione più che per natura, saggiamente diffidente, ma pronta ad accettare tutto da un amico, persino gli errori inevitabili. [...] L'intimità dei corpi, che non è mai esistita tra noi, è stata compensata da questo contatto di due spiriti intimamente fusi l'un con l'altro.

In questa affinità elettiva che ripagava Adriano del difficile rapporto con Vibia Sabina, dalla bellezza subitamente sfiorita e dalla personalità irritante, dobbiamo forse leggere in filigrana l'ideale amoroso incarnato nella relazione con la compagna, traduttrice, agente, e scudo della scrittrice, una vera e propria "moglie d'arte", pur tuttavia destinata inevitabilmente, come Plotina, a giocare un ruolo da deuteragonista, come è scritto in uno dei cammei sui personaggi del romanzo a partire da un passaggio dei Cahiers:

Impossibile anche prendere per figura centrale un personaggio femminile; porre, ad esempio, come asse del racconto, anziché Adriano, Plotina. La vita delle donne è troppo limitata o troppo segreta. Se una donna parla di sé, il primo rimprovero che le si farà è di non essere più una donna. È già abbastanza difficile far proferire qualche verità a un uomo.

La mostra e il suo catalogo, curato da chi scrive con Elena Calandra e Benedetta Adembri, corrono su binari paralleli: all'impagabile esame autoptico degli originali nelle stanze romane, profumate da centinaia di odorosi giacinti viola (come quelli che incorniciano il Musée de Saint-Jans Cappell a Marguerite intitolato e a vocazione ecologista), fanno da contrappunto i saggi affidati ai maggiori specialisti dell'antico e della Yourcenar, molti dei quali membri della Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, che hanno offerto una rilettura critica delle *Memorie* destinata a una ricostruzione globale del mondo e dell'epoca di Adriano, di Villa Adriana negli occhi della scrittrice, senza tralasciare le ripercussioni che gli eventi del Novecento ebbero su tale idea della grecità e della romanità.

Una parte non trascurabile della fortuna dell'autrice si deve all' "invenzione di una vita" – per citare il sottotitolo della sua più diffusa biografia, quella di Josyane Savigneau. Una cronologia, illustrata attraverso una folta documentazione fotografica, gentilmente messa a disposizione dal Petite Plaisance Trust, il cui nome deriva dalla casa-rifugio sull'isola di Mount Desert, nello stato del Maine, e dal Centro Documentazione Marguerite Yourcenar di Roma, indaga la vita e

le opere di una scrittrice che come poche altre ha curato la propria immagine da tramandare ai posteri. Tre volumi autobiografici, una più che meticolosa selezione (e forse talora manipolazione) delle proprie lettere da concedere al dominio pubblico, addirittura un lascito di documenti 'riservati' all'Università di Harvard, autorizzata a renderli noti soltanto a cinquant'anni dalla morte, nel 2037. Sulle pareti reticolate e nella grande teca poggiata su un lussuoso pavimento composto negli anni Cinquanta da scaglie di marmi colorati rinvenuti in Villa l'occhio scorre e l'attenzione si appunta: ecco le foto, lucide e opache dei più diversi formati, della madre troppo precocemente scomparsa, dell'aristocratico padre, le istantanee dall'età dell'innocenza (nelle giornate all'aria aperta trascorse come Heidi tra bambole, caprette e improbabili vestimenti o come Lolita a Mont-Noir) all'anti-conformismo giovanile degli anni parigini, le sue dimore, i suoi viaggi, fonte perenne per la sua sete di conoscenza, le amicizie e gli amori, anche non corrisposti come il desiderio ardente per André Fraigneau, suo editor presso Grasset, il successo letterario e la nolente "assunzione" fra gli Immortali di Francia con relativo bozzetto griffato YSL per l'abito da cerimonia all'Académie Française. Firme celebri ed esercizi di stile a segnare sul volto quella ruga in più, quell'espressione di una infinita cultura e del suo successo letterario, quella tenerezza nel veder spuntare come un'indiana i primi fiori di primavera nella landa al disgelo.

Sfuggito ai più il ritratto che l'armeno Yousuf Karsh le scattò con la grossa camera fotografica che aveva immortalato Ernest Hemingway col suo maglione di lana grezza, dive, artisti e potenti della Terra. Abbiamo scelto quel bianco e nero per l'immagine della mostra, per la copertina del libro – e Marguerite ci perdonerà – pur avendo saputo che quella fotografia non amava. Nel suo studio, alla scrivania ci guarda intimamente con la commozione negli occhi: alla vigilia della sua morte, nel 1987, e la consolazione sta nello sfogliare un'edizione antica



Le sale della mostra allestita negli ambienti dell'Antiquarium del Canopo con la cronologia della vita e delle opere della scrittrice (foto Claudia Pescatori).

del Panegirico a Stilicone di Claudiano. La posa è rotta nella lunga e bellissima intervista concessa a Francesca Sanvitale cui si deve la prefazione alle *Memorie* in un'edizione dei Supercoralli Einaudi: abbiamo preferito questo delicato colloquio di anime al più serrato incalzare delle domande di Giovanni Minoli in una puntata di "Mixer", occasione nella quale Marguerite non aveva mancato di mostrarsi insofferente ad essere considerata l'autrice di un solo libro, le *Memorie*, evenienza deprecata da Tommaso. L'intervista al femminile andò in onda nel gennaio del 1987 e fu bagarre sui giornali perché trasmessa in concomitanza con la lotteria della Befana di Pippo Baudo, condannata dunque a un minimo share e ad alimentare l'annoso quanto sterile dibattito sulla cultura in TV.

Françoise Bonali Fiquet ha ricomposto in uno dei suoi interessanti contributi al volume i frammenti di un Album italiano, le esperienze formative della giovinezza nei primi soggiorni degli anni venti, in compagnia del padre, a ripercorrere le tappe canoniche dei viaggiatori del Grand Tour: Milano, Venezia, Verona, Firenze, Napoli e la Sicilia. Durante il soggiorno fiorentino nel 1923 Marguerite Yourcenar, in visita alla sezione romana del Museo Archeologico, fu particolarmente affascinata dal "profilo giovane, serio, dolce" di Antinoo, del quale acquisterà una copia nel 1926, e dalle curve armoniose e dall'eleganza dell'*Idolino* al quale diede voce nei versi di un sonetto dedicato alla statua bronzea rinvenuta agli inizi del Cinquecento nel centro di Pesaro.

L'Idolino

Nella gara dei ragazzi senza inganni ho trionfato;
mio padre o qualche amante, arconte o sovrano,
legando il suo al mio nome nelle strofe di un'ode
fece la mia fondere immagine in questo bronzo caduco.

Appena meno mortale della carne giovane e calda,
la mia bella statua ha sofferto nell'umido terreno;
ma uscito dalla notte e dal suolo che corrode,
ho ritrovato un piedistallo e l'occhio del giorno sereno.

Come sono dolci i suoi riflessi sulla mia patina pura!
I miei lombi, i miei fianchi diritti hanno curve di purezza,
effimero ragazzo imitato nel metallo.

Le mie dita sempre intatte non stringono più la palma,
ma insegno al passante, conquistato da un gesto calmo,
di quali sapienti numeri si compone la bellezza.

(M. Yourcenar, *I doni di Alcippe*, 1924, traduzione di Manrico Murzi)

Altri componimenti poetici Marguerite dedicò al David di Michelangelo, colpita dallo sforzo dello scultore nell'arduo scoprire l'uomo nel blocco di marmo, o agli affreschi dell'Angelico nel suo convento cercando di restituire l'atmosfera della visita. Ma la scrittrice rimane affascinata specialmente dalle vestigia della civiltà greco-romana: il Foro Romano, Pompei, Ercolano e Baia, il sorriso "delle statue greche sepolte tra Paestum e Metaponto", benché non sia facile ricostruire gli itinerari precisi di questi viaggi giovanili in mancanza dei dettagliati resoconti (compresi gli appunti di Grace Frick) che accompagneranno quelli sempre più numerosi a partire dagli anni cinquanta, dopo la pausa forzata della Seconda Guerra Mondiale, e diverranno inesauribile materia letteraria.

Adriano e soprattutto la Grecia, con la sua arte, i suoi scrittori e i suoi miti, restarono sempre i due poli intorno ai quali si è concentrato l'interesse della scrittrice per l'antichità: l'*Olympieion* ateniese è il "contrappeso esatto del Partenone, adagiato nella pianura come l'altro si erge sulla collina, immenso dove l'altro è perfetto: l'ardore ai piedi della calma, lo splendore ai piedi della bellezza". La passione per la Grecia si approfondì leggendo e traducendo i suoi grandi poeti – i viaggi erano giunti più tardi delle letture – mentre l'amore per Adriano si spiega proprio con il filellenismo che faceva sentire l'imperatore romano molto vicino a Marguerite. Adriano voleva essere ricordato come nuovo Augusto, e come Augusto voleva restaurare e rifondare la grecità classica.

Il *princeps* del romanzo si erge dunque a guardiano del "dio disarmato" ovvero della cultura greca, sentendosi "responsabile della bellezza del mondo". Per questo nel romanzo ella lo scelse come un saggio e lucido portavoce dei valori greci e l'ampio spazio dedicato alla relazione con Antinoo è indubbiamente ragione e parte di tale scelta. Nell'armonia, nella bellezza dell'*eròmenos*, nel suo rapporto con un *erastès* capace di gesti inesorabili quanto dei più raffinati raggiungimenti in architettura e poesia risiede forse una delle chiavi di lettura di questa "meditazione sulla storia" che sono le *Memorie di Adriano*. La malinconia di Antinoo è quella della scrittrice – spesso tutt'uno con l'io narrante dell'imperatore – nel giudicare l'ultima *aurea aetas* dello Stato guidato da un intellettuale amante del bello, che come uomo e come politico incarna il modello perfetto di governante, capace di superare con le sue qualità i limiti del suo tempo e di proporsi come un esempio di equilibrio anche all'oggi.

La Roma colta e civile di Adriano diventa una patria felice, vagheggiata dalla stessa Yourcenar, in opposizione all'idea marziale e sanguinaria della romanità che aveva prevalso fino a pochi anni prima con il fascismo e la sua propaganda. La scrittrice aveva casualmente assistito diciannovenne alla Marcia su Roma nel 1922. Non dimenticherà più quell'episodio, evocandolo nel secondo volume del *Labyrinthe du Monde* con queste parole:

È sempre un momento grave quello in cui una giovane mente finora incurante di politica scopre improvvisamente che l'ingiustizia e la cupidigia passeggiano sotto i suoi occhi nelle vie di una città in uniforme e mantellina, o stanno sedute al caffè sotto le apparenze di buoni borghesi che non si schierano da nessuna parte.

Fu materia di discussione con l'amica traduttrice Lidia Storoni che ricordava di aver visto, dalla finestra della sua casa sul lungotevere, Hitler e Mussolini attraversare ponte Sant'Angelo su una decappottabile. Le parole umanità, libertà e giustizia avrebbero dovuto idealmente riflettersi in quella pace auspicata per il mondo appena uscito dal secondo conflitto mondiale.

Se nel pensiero della Yourcenar la Grecia è dunque l'unico vero faro della civiltà contro il caos della barbarie, Roma svolge comunque un ruolo più ambiguo, per la violenza insita nella sua sete di dominio e per gli scontri di potere che vi avvengono: il calcolo traspare chiaramente anche nelle relazioni fra i personaggi del romanzo, eternati nei busti e nelle statue in marmo esposti in mostra, e nella *ve-xata quaestio* della successione, così come si può evincere da una tradizione storiografica purtroppo povera, parziale e non sempre attendibile. Lo spiegano bene gli interventi in catalogo che trascorrono dall'ortodossia accademica del tempo cui la scrittrice aderì alla più attuale rivalutazione critica della romanità dell'imperatore. In effetti solo il governo di un imperatore amante della Grecia come Adriano poteva trasformare Roma in una forza pacifica e positiva, capace di difendere le conquiste della grecità e (forse) di ellenizzare i barbari o almeno di sopravvivere a essi. E in tale ottica la scelta del giovane Marco (Aurelio, l'imperatore filosofo) come destinatario della lunga epistola yourcenariana è dunque verisimile.

La devozione all'antico è testimoniata dalla collezione di immagini riunite con tanta cura in tre album tematici presenti fisicamente in mostra e sfogliabili virtualmente: di quello dei volti di Adriano abbiamo detto. Altrettanto significativo



(a sin.) *L'Olympieion* sullo sfondo del Partenone; da Graindor 1934, fig. 9; (a des.) due pagine dell'album *Antinoüs* con capolavori quali l'Antinoos di Delfi e la testa del Museo delle Terme nella fisionomia della quale la scrittrice aveva ravvisato i tratti di Rimbaud, Petite Plaisance Trust (USA).

il raccoglitore dei capolavori dell'arte greca, perché ci rivela il gusto e le preferenze della scrittrice, e *l'Antinoüs* a corredo di un catalogo dattiloscritto e annotato di tutte le sculture del giovane bitinio presenti e il più possibile ammirate nei musei e nelle collezioni private. Dalla corrispondenza con l'archeologa Raïssa Calza, moglie del direttore degli Scavi di Ostia antica, amica e consulente nel reperimento e nell'identificazione delle immagini di Antinoo, sappiamo che Marguerite Yourcenar aveva ravvisato ad esempio nella testa allora al Museo delle Terme una qualche somiglianza con il ritratto di Rimbaud, in un altro busto con Nijinski:

Stavamo osservando alcune effigi di Antinoo; le andavo raccogliendo per cercare di sovrimporne i tratti, allo scopo di arrivare ad una somiglianza totale, risultato di quei diversi sembianti. E la signora Calza (era la prima moglie di De Chirico e, prima di sposarlo, aveva fatto parte dei Balletti russi), la signora Calza, dunque, osservando una di quelle effigi, mi disse: 'Nijinski!'. Questo mi ha aiutato molto a capire. Era la persona che, improvvisamente, rappresenta le aspirazioni di qualcuno, di un grande regista, e, in un certo senso, l'imperatore è un grande regista. Il che non offusca la dimensione passionale, ma spiega quella idolatrice (*Ad occhi aperti. Conversazioni con Matthieu Galey*).

Nel romanzo la scrittrice ha coraggiosamente cercato di colmare le lacune sulla psicologia di Antinoo, trovando proprio in questa straordinaria diffusione delle immagini del giovane in buona parte dell'impero, riflesso del dolore di Adriano, lo spunto per ricostruirne il carattere e abbozzarne quasi una biografia. Le statue, i busti e le gemme – splendida quella Marlborough (rintracciata invano ma "presente" in mostra grazie a una rara impronta in vetro del Museo di Roma) che Marguerite aveva potuto maneggiare con apprensione a Roma dal collezionista Sangiorgi come forse l'imperatore secoli fa – raffiguranti Antinoo sono diventate così un ingrediente fondamentale del racconto e sono state usate dalla Yourcenar sia, direttamente, per ricostruire la personalità del giovane, sia, indirettamente, per aiutare la memoria di Adriano, che sembra più volte in difficoltà nel tentativo di fermare il tempo e di rievocare la figura amata, l'incontro e i momenti felici passati insieme. Della tragica fine d'altronde si tace, come se un blocco psicologico avesse cancellato quella oscurità. Ecco quindi *l'immagine* ideale, bella e malinconica di tanti ritratti di Antinoo, riflettersi nelle pagine del romanzo nella creazione della figura di un fanciullo silenzioso e imbronciato, pronto però anche a trasformarsi in un agile levriero, fedele compagno di Adriano nella vita come a caccia. Tuttavia, come ha sottolineato Matteo Cadario, questa ineguagliata e straordinaria molteplicità di immagini umane e al contempo 'divine', non giova ai ricordi di Adriano, il quale, proprio quando cerca di fissarli nel marmo delle sculture, li vede perdere di consistenza:

Nelle ore di insonnia, percorrevo i corridoi della Villa, erravo di sala in sala... mi fermavo davanti ai simulacri di Antinoo. Ogni stanza aveva il suo, ogni portico

perfino. Facevo schermo con la mano alla fiamma della mia lampada; sfioravo con un dito quel petto di pietra.

Alla fine, Antinoo, trasformato ormai in una sintesi degli opposti, sfugge così al 'suo' imperatore.



La sala della mostra dedicata alla Gemma Marlborough (foto Claudia Pescatori).

Adriano incombe nella mostra da un grande busto che lo fissa in un'espressione di matura e fiera volitività ma anche nella riflessione ultima del bilancio su una vita. Come ha saputo vedere Livia Capponi, la scrittrice tenta di conciliare il tradizionale ritratto dell'imperatore, *omnium curiositatum explorator*, tollerante e pluralista con quello, sgradevole a tutti, di persecutore degli ebrei, cancellando ogni riferimento all'antigiudaismo. E l'Adriano romanzesco coglie molte contraddizioni non ancora smentite: professionista della guerra e filosofo pacifista; iniziato ai misteri e alieno da ogni superstizione ma appassionato di astrologia e oroscopi; critico nei confronti dell'imperialismo, pur avendo passato la vita a difendere l'impero. Un volto invece giovanile da Villa Adriana, quasi imberbe, rovesciato in un'estasi pseudobarocca è il miglior commento a una delle pagine più suggestive delle *Memorie*:

Una volta, nella mia vita, ho fatto di più: ho offerto il sacrificio d'una intera notte alle costellazioni. Ciò avvenne dopo la mia visita a Osroe, durante la traversata del deserto siriano. Disteso supino, gli occhi bene aperti, tralasciando per qualche ora ogni pensiero umano, mi sono abbandonato dal tramonto all'aurora a quel mondo di cristallo e di fiamma. È stato il più bello dei miei viaggi.

È una delle citazioni che compaiono nella corposa antologia illustrata e commentata delle *Memorie*. Già negli anni cinquanta la Yourcenar aveva in animo di illustrare il libro procurandosi le immagini delle "cose notevoli" citate, descritte o evocate e il suo desiderio si concretizzò nel 1958 presso Librairie Plon con tavole di un'elegante bicromia virata sui toni della ghisa e poi con Éditions

Gallimard nel 1971 con illustrazioni in nero non sempre all'altezza. Il nostro intendimento stavolta era di andare oltre la restituzione del corredo iconografico scelto dall'autrice in vita, accompagnato da una didascalizzazione fatta esclusivamente di specifiche archeologiche, per addivenire a un vero e proprio commento dell'opera affidato a una nutrita schiera di specialisti dell'antico, e non solo, enucleando, sempre irrelati alle pagine, interessanti espansioni e preziosi approfondimenti critici di carattere storico, artistico, letterario, religioso, filosofico, antiquario.



Il piano superiore della mostra con la sezione "Marguerite Yourcenar a Villa Adriana" (foto Claudia Pescatori).

L'incontro con Adriano e l'apparizione sognata di Antinoo fra le vestigia solitarie della grandiosa residenza dove l'imperatore aveva vissuto e sofferto in un'evocativa sospensione tra presente e passato, tra cielo e terra, sono decisivi per l'ambientazione delle *Mémoires* che in più punti contengono richiami ai luoghi della dimora tiburtina. Gli imponenti resti la scrittrice aveva visto ancora parzialmente interrati e avvolti nella vegetazione così come li ricordava attraverso le acqueforti di Piranesi acquistate in America e le guide del tempo, fonti condivise alla base dei rapidi schizzi di Le Corbusier, visti recentemente anche in una bella mostra al MAXXI. Nelle sale e in una passeggiata archeologica fra le frondose arcate cartoline d'epoca ci mostrano la villa com'era, gli angoli più suggestivi e quelli più discosti in cui immergersi in un rapporto intimo e solitario con la natura e la storia per meditare sul destino dell'uomo: il cosiddetto Teatro Marittimo, quell'isola artificiale che diventa il rifugio segreto, lo studiolo dell'imperatore; il Canopo con la sua ampia volta aperta su un oscuro ambiente che rimanda ai riti misterici e ai responsi oracolari nelle liturgie per Antinoo; quel leccio così lontano... Nell'inesorabile elaborazione del 'paradiso perduto' va annoverata la delusione dei ritorni della scrittrice in un luogo che era divenuto dell'anima tra ecologia e disincanto.

Siamo certi che il visitatore del Terzo Millennio possa ancora provare la suggestione di allora grazie alla caparbia tenacia dei conservatori che sono riusciti a tenere fuori dagli antichi cancelli le brutture di una frettolosa e disordinata

modernità: e proprio le mostre di questi anni aiutano a riscoprirlo. Come l'ispirata serie di fotografie di un giovane Marco Delogu scattata durante lunghe passeggiate solitarie in Villa nella linea sottilissima dell'adesione al testo delle *Memorie* senza scadere nel didascalico e nel sentimentale, come Lidia Storoni Mazzolani gli aveva insegnato. Sono di nuovo apprezzabili – ma due 'notti' e una Venere sono variate – così come venticinque anni fa in un'esposizione romana rimasta allora inedita.

Proprio durante la lunga gestazione della mostra ho avuto il privilegio di assaporare al Parioli 'il ritratto di una voce' e di conoscere il maestro Scaparro, subito entusiasta di documentare nell'esposizione attraverso filmati, locandine, fotografie, copioni più volte annotati, quello spettacolo che nella riduzione scritta da Jean Launay è in scena dal 1989 con un successo mai venuto meno. Pieni di emozione i ricordi suoi e di Giorgio Albertazzi della rappresentazione nella Villa in cui visse Adriano e danzava ora Vu-An al posto di Antinoo: una delle esperienze più straordinarie della loro vita teatrale.

Una sezione della mostra, e naturalmente alcuni scritti nel volume, trattano della genesi e della fortuna delle *Memorie di Adriano* con documenti inediti come un dattiloscritto della scrittrice per un articolo su "Avanguardia", la prima edizione Plon, volumi con dediche speciali o esemplari tradotti in più di trenta lingue e dalle vesti grafiche disparate. Per la prima volta presenti anche le opere d'arte usate per le copertine dei volumi come quel fantastico tondo musivo con il ratto di Ganimede, fissato all'ingresso della direzione dei Musei Vaticani, che ha fatto riconoscere per decenni il libro tra gli Struzzi. La scena era stata erroneamente



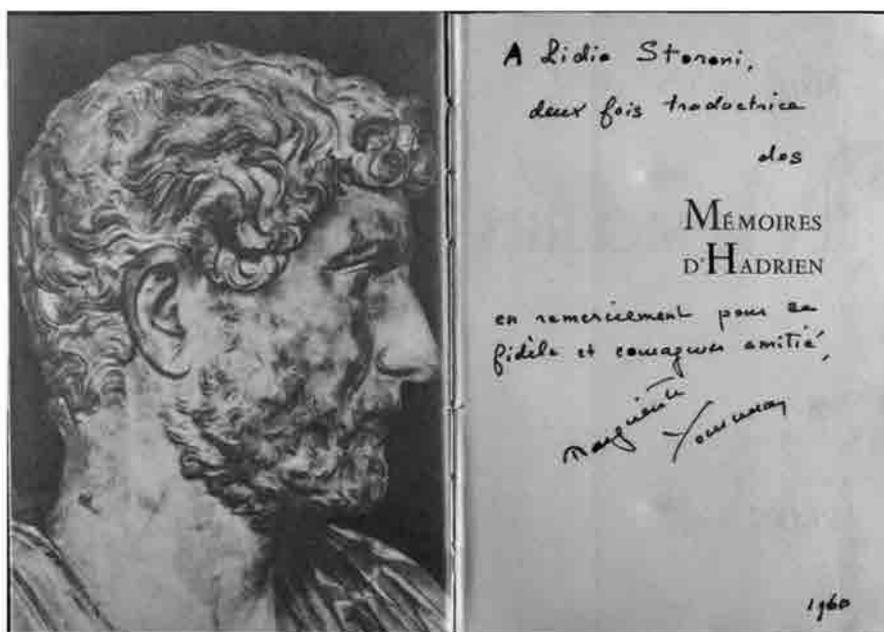
La sala della mostra dedicata alla genesi e alla fortuna del romanzo (foto Claudia Pescatori).

interpretata come Apoteosi di Antinoo e l'*emblemata* creduto proveniente da Villa Adriana: si tratta in realtà di un finissimo lavoro antiquario realizzato dallo scultore-restauratore Carlo Albacini prima del 1812.

Tra i tanti ritratti della scrittrice nel suo studio spicca quello, ancora poco noto, realizzato ad olio su tela dal più celebre degli iperrealisti americani, Richard Estes, oggi proprietà dello Stato francese. La base fotografica è evidente ma il colore sembra tradire l'atmosfera di un tempo, restituita invece dalle cartoline che la Rizzoli stampò con l'immagine di Marguerite al lavoro rubata da Jean-Louis Saporito, a sorpresa, dalla finestra. Solo i grandi ritratti di Antinoo ormai sbiaditi alle pareti paiono gli stessi degli anni cinquanta. Il pittore aveva conosciuto la scrittrice fra le mille luci di New York e la raggiungeva d'estate nella tiepida quiete di Mount Desert.

Come è accaduto per altre figure della letteratura, anche la fama di Marguerite Yourcenar è legata al successo universale di un romanzo, *Mémoires d'Hadrien*, pubblicato a Parigi nel 1951. Dopo lo scorporamento, dovuto all'abbandono della stesura, iniziata negli anni venti, e la "fuga" negli Stati Uniti, dal momento in cui ricevette dall'Europa un baule contenente alcuni effetti personali e ritrovò un foglio che iniziava con *Mio caro Marco*, per Marguerite "non si trattò che di scrivere questo libro, a qualunque costo". Anche dai *Taccuini di appunti*, aggiunti nelle edizioni successive del volume, conosciamo esattamente i luoghi e i tempi della sua scrittura avvenuta nel giro di due anni tra slanci creativi, pause emotive, in un lavoro appassionante fino all'identificazione.

Il favore italiano del romanzo si deve anche alla colta e raffinata traduzione di Lidia Storoni Mazzolani pubblicata finalmente da Einaudi nel 1963: quasi dieci anni prima era apparsa presso un editore napoletano, dopo essere stata oggetto di pesanti ed erronee manipolazioni, volte a una più facile presa sul pubblico, senza la necessaria revisione e autorizzazione dell'autrice. Persino la copertina con l'epigrafe "La storia di colui che domò la lupa romana..." era in aperta contraddizione con il contenuto del libro riecheggiando anche nella tipografia tempi e modi che si sarebbe voluto dimenticare. Vicenda ancora più triste vista la maniacale attenzione con la quale Marguerite Yourcenar seguiva la traduzione dei suoi scritti – per l'inglese affidata in esclusiva alla compagna Grace Frick – ma che favorì l'amicizia tra due grandi conoscitrici del mondo antico in una profonda condivisione di valori umani. È stato il nipote Simone Piazza a mettere generosamente a disposizione per la mostra una parte significativa del loro carteggio che conferma il *labor limae* sui testi, nella ricerca lessicale – già in parte svelato dalla Storoni medesima nell'illuminante scritto in calce all'edizione einaudiana delle *Memorie* da lei curata – ma anche l'ammirazione reciproca per la cultura di cui erano portatrici, e nel suo scritto per il volume lo storico dell'arte riesce a dipingere con le loro parole un ritratto esatto e appassionante di "chi era troppo umile, o troppo fiero, per parlare di sé".



Una pregevole edizione illustrata di *Mémoires d'Hadrien* (ed. Plon, 6 ottobre 1958) donata da Marguerite Yourcenar a Lidia Storoni Mazzolani nel 1960 (Roma, Centro Documentazione Marguerite Yourcenar).

Grazie alle *Memorie*, divenuto ormai un classico del Novecento, Marguerite Yourcenar continua a suscitare l'ammirazione di generazioni di lettori, a nutrire l'ispirazione di artisti: e questo favore “non è frutto del caso ma di un lungo lavoro e di una volontà di imporsi, con una saggezza che non esclude una certa bramosia di vita, unita a una buona dose di sensualità e a una padronanza di sé conquistata dopo numerose prove”.

“Io adoro viaggiare perché ogni viaggio insegna qualcosa e sono importanti in egual misura i paesaggi e le persone”: questo credeva fermamente Marguerite Yourcenar che negli anni Ottanta torna diverse volte in Italia non più però per visitare musei ma per incontrare amici, come Paolo Zacchera, un giovane floricoltore del Lago Maggiore, con il quale condivideva l'amore per la natura, inserito nell'elenco delle “persone di buona volontà incontrate sulla propria strada”. Egli ha appena pubblicato la corrispondenza con l'amica e raccontato gli affabili incontri: suoi sono alcuni volumi con dedica in mostra.

La conoscenza dei luoghi si accompagnava a quella, profonda e precoce, della poesia italiana: ‘la fine di Ulisse’ dell'*Inferno* dantesco, il *Cantico delle creature* di Francesco d'Assisi e l'*Infinito* di Leopardi hanno accompagnato la scrittrice per tutta la vita: li leggiamo nella *Voix des choses*, il suo testamento spirituale, accanto a frammenti del pensiero orientale e alle eteree immagini di Jerry Wilson,

ultimo e amato compagno di viaggi ai confini del mondo. Quelle foto incollate una ad una tra le pagine scritte furono, dopo il dolore per la sua perdita, l'unico sollievo alle estreme sofferenze.

English abstract

After the successful show "Antinoo, the Allure of Beauty", mounted in the ideal venue of Hadrian's Villa, the Superintendence for Archaeological Heritage of Lazio in collaboration with Electa has dedicated an exhibition to Marguerite Yourcenar "Marguerite Yourcenar: Hadrian and the Imagined Antiquity" on view until November 3rd 2013. In the exhibition, the places and works which inspired the writer's masterpiece, *Memoirs of Hadrian* are brought back to life. The writer's Italian "passion", her relationship with the ancient world, the genesis and the success of the novel and of the marvellous translation into Italian by Lidia Storoni Mazzolani are illustrated through original documents in the rooms of the Antiquarium of Canopus and in a "literary" path through the archaeological park. What accompanies the exhibition is not an ordinary catalogue but a whole volume edited by Elena Calandra, Benedetta Adembri and Nunzio Giustozzi.

The book contains a critical reinterpretation of Marguerite Yourcenar's work by some of the greatest scholars of the ancient world, who offer a thorough reconstruction of Hadrian's world and time also including the main twentieth-century events and their repercussions on the idea of the Greek and Roman ages. The various essays are followed by an illustrated anthology of *Memoirs of Hadrian* containing historical, archaeological, artistic, literary and philosophical in-depth analysis, which upholds the writer's inspiration and observations combining the vestiges of the ancient world collected over the years with new meditations on her correspondence with her contemporaries. Besides, the anthology includes some unpublished albums, courtesy of the Petite Plaisance Trust, that are displayed here for the first time.

Riferimenti bibliografici

La bibliografia su Marguerite Yourcenar è, come si suol dire, sterminata, tanto che sono stati editi interi volumi che la raccolgono, in continuo aggiornamento. Fondamentali le ormai numerosissime pubblicazioni della Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes tra le quali, sul tema, gli atti del convegno di Tours *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, a cura di J. P. Castellani e R. Poignault, Tours, S.I.E.Y., 1990. E oltre alla imprescindibile lettura dei suoi *opera omnia* si consigliano:

E. Calandra, B. Adembri, N. Giustozzi (a cura di), *Marguerite Yourcenar: Adriano, l'antichità immaginata*, Milano, 2013.

F. Fiquet (a cura di), *Un'amicizia particolare. Paolo Zacchera, corrispondenza e incontri con Marguerite Yourcenar 1978-1987*, Sant'Oreste (Roma), 2013.

M. Sapelli Ragni (a cura di), *Antinoò. Il fascino della bellezza*, Milano, 2012.

Aa.Vv., *Adriano. Ritratto di una voce*, Roma 2007.

M. Goslar, *Marguerite Yourcenar biografia*, Sant'Oreste (Roma) 2003.

M. Yourcenar, *Lettere ai contemporanei*, Torino 1995.

J. Savigneau, *M. Yourcenar, L'invenzione di una vita*, Torino 1991.

La cultura ai tempi del *digital*

Flavio Mainoli, Federica Pellati, Giuseppe Salinari



Manifesto della mostra su Tiziano (*headline*) promossa dalle Scuderie del Quirinale (*brand*).

della comunicazione, in modo particolare la creatività. Si tratta di una comunicazione che – confidando sulla ‘competenza in materia’ – si rivolge inevitabilmente a un target ristretto, escludendo la gran parte dei possibili fruitori. In questo tipo di campagne, inoltre, raramente l’istituzione culturale trasmette in modo forte la propria immagine e i propri valori, che passano in secondo piano rispetto al prodotto. Sarebbe invece opportuno – attingendo dall’esperienza della comunicazione pubblicitaria – fare leva su quegli aspetti che, opportunamente modulati sulla fisionomia del mondo culturale, possano allargare l’audience, spingendo le persone ad avvicinarsi a un mondo o a un prodotto in grado di risultare attraente anche per chi non è un consumatore abituale di cultura e ancora: sarebbe opportuno puntare sulla costruzione di una immagine di marca in grado di connotare in modo distintivo anche la comunicazione dell’offerta rendendo esplicito il valore aggiunto dato dall’istituzione.

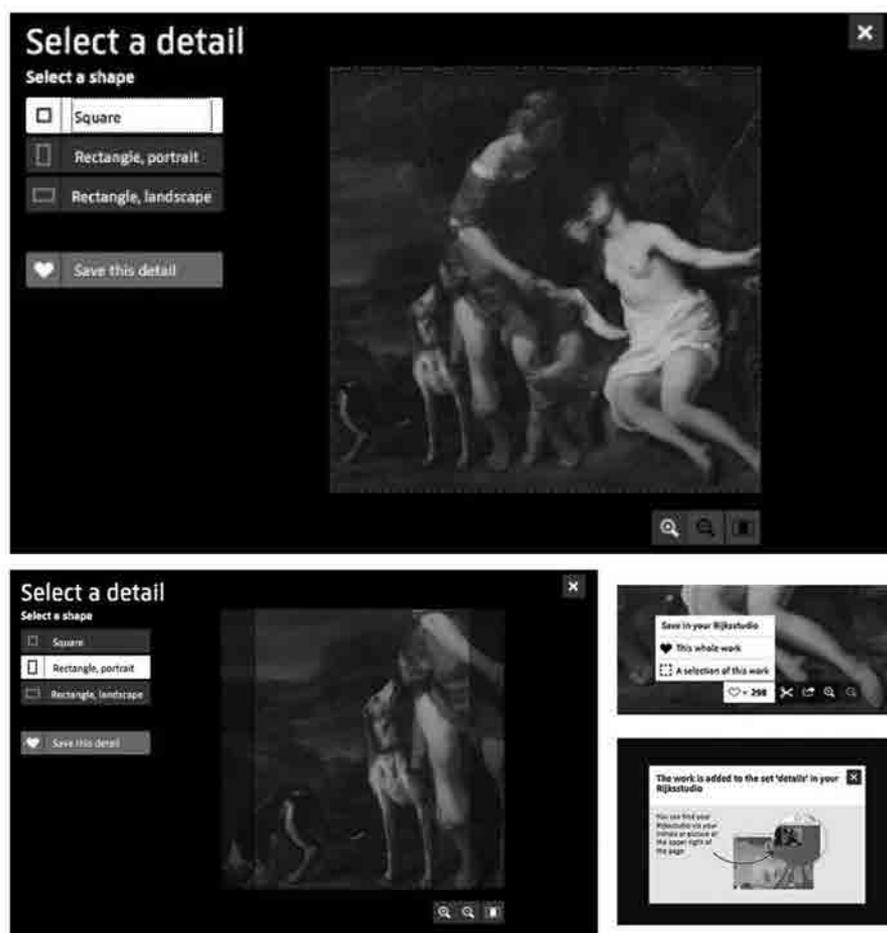
Per comunicare un brand e la sua offerta oggi non è più possibile prescindere dal web: anche per i *player* del settore cultura diventa quindi fondamentale essere presenti online. Presidiare il web tuttavia non è sufficiente, è necessario definire una

Le campagne pubblicitarie realizzate dalle istituzioni culturali italiane per promuovere se stesse e i propri prodotti, nella maggior parte dei casi sembrano costruite seguendo impostazioni standard. Spesso prevedono un solo soggetto. L’*headline* è di fatto il titolo della mostra – di norma si tratta del nome dell’artista al quale è dedicata l’esposizione – mentre in visual compare quasi sempre un’opera o un dettaglio di un’opera ‘testimonial’, scelta tra quelle esposte. Testo e immagini hanno quindi una funzione meramente informativa.

Le campagne realizzate per pubblicizzare prodotti ‘artistici’, dando spesso per scontata la conoscenza del prodotto e la percezione del suo valore da parte del pubblico, non sfruttano le potenzialità

digital presence coerente declinata su più mezzi – website e social network – che agiscono in sinergia dando vita a un vero e proprio sistema virtuoso, espressione di un preciso posizionamento di marca. I siti ‘vetrina’ con contenuti unicamente informativi appartengono al passato. Oggi un sito deve essere dinamico, multi-piattaforma (fruibile da pc/smartphone/tablet) contenere tool e servizi pensati su misura per l’utente. Comunicare la cultura.

Il Rijksmuseum rispondendo all’esigenza dei visitatori di catturare con le proprie fotocamere le opere esposte all’interno del museo mette a disposizione degli utenti sul proprio website 125.000 immagini ad alta risoluzione della propria collezione. Avendo a disposizione tutte le immagini sul sito, i visitatori hanno la possibilità di concentrarsi sulle opere, certi che le ritroveranno online.

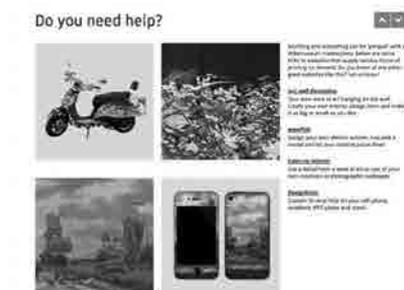


Sito del Rijksmuseum: esempio di visualizzazione di un’opera e selezione di un dettaglio per la stampa.

Iscrivendosi al sito l'utente accede alla sezione Studio e può creare le proprie gallerie selezionando le immagini intere o i singoli particolari delle proprie opere preferite (nei primi 3 mesi dal lancio del sito ne sono state realizzate 32.000); inoltre l'utente può ordinare la stampa di ogni immagine in differenti formati o scaricarla ad alta risoluzione, modificarla e utilizzarla per personalizzare oggetti e gadget. Il museo suggerisce una serie di fornitori che svolgono i servizi di personalizzazione più disparati. In questo modo il Rijksmuseum non offre semplicemente informazioni logistiche e contenuti statici ma riesce a dare una risposta a un bisogno reale e offre all'utente una ragione per tornare sul sito inserendo un elemento nuovo: l'interazione in chiave ludica e non banale.



Sito del Rijksmuseum: diversi supporti suggeriti per la stampa del dettaglio selezionato.



Ogni immagine del sito del museo infine è condivisibile dagli utenti sui propri social network e questo nell'ottica favorire il passaparola. Il consiglio di un amico è uno degli strumenti più forti in grado di indurre un consumatore a provare un prodotto. Amici e familiari sono ritenute fonti affidabili e si è più propensi ad ascoltarli. Questo è tanto più valido in un contesto culturale dove

l'offerta varia continuamente e dove il consiglio di chi ha già provato "il prodotto" è sempre stato un elemento determinante nei processi di decisione d'acquisto.

Condividendo su Facebook un'immagine o un link di un articolo che riguarda una mostra, con un solo gesto si sta consigliando l'evento a tutto il proprio network di contatti (indicativamente ogni utente possiede un network di circa 250 amici). Facebook attualmente ha raggiunto un miliardo (si tratta di una cifra in costante crescita) di iscritti provenienti da tutto il mondo con i quali è potenzialmente possibile entrare in contatto. Un'opportunità da cogliere per i brand di qualsiasi settore che scelgono di essere presenti all'interno della piat-



Condivisione del dettaglio da parte dell'utente.

taforma con la propria fanpage: un luogo dove entrare in relazione con i propri consumatori e rispondere alle loro domande quasi in tempo reale che permette al contempo di raggiungere anche coloro che non sono ancora 'fan' attraverso una serie di strumenti di *advertising* messi a disposizione dalla piattaforma.

L'offerta: alcuni esempi recenti

L'esperienza di fruizione dei Beni Culturali oggi ha la possibilità di evolversi sul web consentendo di accedere al Patrimonio potenzialmente a chiunque sia dotato di connessione, ovunque si trovi. La fruizione online può tradursi in forme estremamente coinvolgenti senza di fatto rappresentare un'alternativa all'esperienza reale, al contrario può diventare propedeutica a una prima visita offline o essere utile per un approfondimento successivo.

World Wonders e *Chaos to perfection*, due progetti firmati da Google Cultural Institute, ne sono esempi tangibili. Il primo sfrutta la tecnologia di Street View, una funzione di Google Maps che consente agli utenti di spostarsi virtualmente all'interno dei quartieri delle città, per rendere accessibili tutti i luoghi d'interesse culturale appartenenti al Patrimonio mondiale.

Chaos to Perfection nasce invece della collaborazione con Versailles ed è il primo di una serie di progetti che fanno parte di www.versailles3d.com. Si tratta di un esperimento per Google Chrome che, attraverso il 3d appunto, offre all'utente una visita virtuale interattiva all'interno di Versailles con una colonna sonora originale realizzata *ad hoc* dalla band francese Phoenix formatasi proprio a Versailles.

Smartphone e tablet ci hanno abituati a una serie di servizi che grazie alla geolocalizzazione sono in grado di rispondere ai nostri bisogni di informazioni esattamente nel momento in cui si manifestano. La realtà aumentata (AR) è un avanzato sistema di grafica interattiva che intercetta questa tendenza consentendo di sovrapporre diversi livelli informativi (elementi virtuali e multimediali, ecc.) al reale e può essere sfruttata con successo anche in cultura.

Il Museum of London nel 2012 ha sviluppato Streetmuseum, una applicazione mobile che, proprio attraverso la realtà aumentata, permette di visualizzare immagini d'archivio esattamente nel punto dove sono state scattate. Utilizzando l'app in Victoria Street ad esempio è possibile visualizzare le immagini catturate nel momento in cui un edificio sta crollando dopo un bom-

bardamento durante un blitz nel 1941. L'app realizzata nel 2012 dal London Science Museum, usando la stessa tecnologia, consente invece di visualizzare James May – noto conduttore televisivo londinese – accanto ad alcuni degli oggetti in esposizione e di ascoltare dalla sua voce la spiegazione delle caratteristiche di ciascuno.

All'interno di un sito archeologico un'applicazione mobile in AR può consentire al visitatore di fruire di contenuti testuali/audio e video che gli permettano di comprendere i resti di un edificio, scoprirne la storia e le caratteristiche e rivenderlo com'era in origine attraverso una ricostruzione digitale degli ambienti. Una soluzione nient'affatto invasiva che integra capillarmente i materiali didattico-informativi presenti *in loco*.

In conclusione per riuscire ad interessare individui sempre più *digital oriented* e attivi online – 79,6% degli italiani tra gli 11 e i 74 anni accede a internet; 15 milioni dichiarano di connettersi da *mobile* (dati Audiweb/Doxa 2012) – è necessario modificare e 'integrare' sia le modalità di promozione dell'offerta culturale che l'offerta stessa. Le istituzioni italiane iniziando ad agire in quanto brand e utilizzando strategie di comunicazione integrata incentrate sulla creatività, pensate per colpire anche i consumatori potenziali a livello nazionale e internazionale, avrebbero l'opportunità di smettere i panni di luoghi di nicchia distanti e diventare appetibili per la collettività.



Streetmuseum, un'immagine di Victoria Street.

English abstract

Advertising campaigns, made by Italian cultural institutions to promote themselves and their own products, in most cases seem to be built with a standard setting. The name of the artist exposing is usually the headline. As visual, we almost always find as testimonial one of the artist's work or a detail of it, chosen from those exposed. We are talking about a communication based on specific competences and therefore inevitably directed to a smaller audience. It would be appropriate to focus on different kinds of communication able to reach a larger audience and to build brand image. Web image today is the ideal place for brand positioning. However to guard the web is not enough. It's necessary instead to have a coherent digital presence through different means – website and social network – that could work synergistically for the brand positioning. Inside an archeological site, e.g., an AR mobile application can help visitors to use text video and audio contents that will make them able to understand the building's ruins. It can also help them to find out more about the history and its characteristics. No less important to see also how it was originally through a digital reconstruction of the spaces. A non invasive solutions that can integrate teaching and info materials already existing in the place. Starting to act as brand using communication strategies based on creativity and conceived to impress potential national and international consumers, Italian institutions could have the opportunity to enlarge their audience by being attractive for the community.

A proposito della mostra patavina “Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento” (e della rivoluzione nella comunicazione del sapere, dai *portatiles* al web)

Paolo Mastandrea



Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio - 19 maggio 2013, catalogo Marsilio.

Ciò che nella mostra padovana sul Bembo colpisce anzitutto un visitatore comune è il numero, la ricchezza, l'assortimento degli oggetti offerti nei commisurati spazi di esposizione – il palazzo del Monte di Pietà, reso più ospitale anche grazie ad allestimenti architettonici di ragionevole eleganza.

Lungo l'itinerario, insieme geografico e diacronico (dalla Venezia di fine Quattrocento, al culmine della sua potenza, alla Roma di Paolo III Farnese, passando per le piccole capitali del Rinascimento italiano: Ferrara, Mantova, Urbino), non c'è tempo di riprender fiato: incessanti si susseguono agli occhi del visitatore piccole tele e grandi arazzi dei maggiori artisti, sculture antiche e strumenti musicali, gemme preziose ed oggetti di ogni tipo; compreso uno sbalorditivo reliquiario

pagano (di moderna fattura novecentesca) ove si ostenta la chioma di Lucrezia Borgia, amatissima dal futuro cardinale, quasi novella Berenice. La ciocca bionda sta da quattro secoli conservata alla pinacoteca Ambrosiana, e fu persino vittima di “furto amoroso” da parte di Byron.

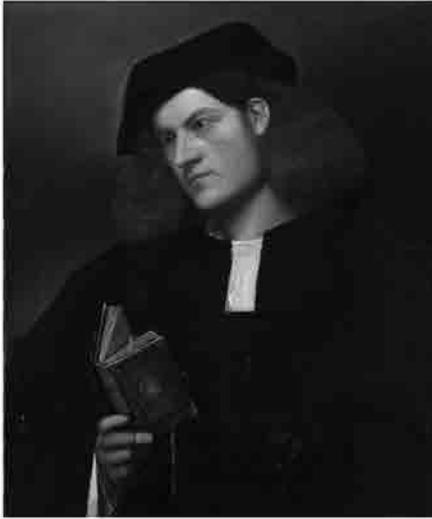
In aggiunta ai meriti dei curatori della mostra – Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Aldolfo Tura – subito evidenti, occorre lodare la (gratuita) “guida vocale” cui anche i visitatori di norma indisciplinati, insofferenti di generalità didascaliche o altri fervorini, si arrendono entro pochi passi, prendendo coscienza della utilità indispensabile di quell'ascolto: e ciò in considerazione della eterogeneità degli argomenti (storico)-artistici, -letterari, -antiquari, -religiosi ecc. da affrontare.

La signorile franchezza che caratterizza il tono di Guido Beltramini, addolcita dalla rassicurante ma non indifferente bonomia impressa alla voce dall'inflexione veneta, racconta un arco di tempo – la vita adulta di Pietro Bembo – che corrisponde ai decenni del primo e del pieno Rinascimento; una storia mista di

grandezza e decadenza, di successi gloriosi e sconfitte umilianti: e verrebbero da ripetere le parole che nel capitolo LXIX di *Decline and Fall* dedicava Gibbon alle vicende di Roma tardomedievale: “ne contempliamo i destini, prima con ammirazione, quindi con pietà, sempre con sollecitudine”. Ma questo riguarda naturalmente l'Italia intera, cui proprio il Bembo – assieme al contemporaneo però meno longevo Machiavelli – offriva le basi teoriche ad una composizione linguistica e politica destinata a realizzarsi almeno tre secoli dopo: accidentalmente, precariamente, fra mille ostacoli mai del tutto rimossi.

Il catalogo, nel mentre descrive lo sfondo evenemenziale e scandisce gli eventi principali allora toccati alla parte dell'Europa che continuava ad esserne l'incontrastata guida in campo artistico e culturale, allude volentieri a palesi analogie col declino dei tempi attuali, nella tensione drammatica di una realtà angusta con cui confliggeva (allora più di oggi, giova dire) il prestigio internazionale riconosciuto ai nostri letterati e artisti, scienziati, uomini d'ingegno e di cultura. Resta inespressa, ma latente, l'indignazione per una verità che tutti i responsabili dicono di conoscere: l'Italia detiene un patrimonio prezioso che ne costituisce il principale titolo di eccellenza fra le nazioni e gli stati; ma le scelte di chi governa, in piena sintonia coi sentimenti della maggioranza che vota, perdono poche occasioni per mostrare ogni mancanza di rispetto verso il passato, cioè verso l'unica forma di “conservazione” di cui si avverta il bisogno.

A distanza di pochi giorni da una visita alla mostra di Padova, si festeggiava a Venezia il 25° anno di vita di una rivista di filologia classica, intitolata *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*; la locandina precisava appunto la fondazione nel 1988, anche per il fatto che questa data coincide casualmente con la nascita di mia figlia, il pensiero si spingeva allora a riflettere come il quarto di secolo appena trascorso avesse prodotto mutamenti straordinari, inattesi, repentini; adattavo alla circostanza un gioco che si applica alla durata in vita di personaggi storici o letterari, e cercavo nel passato quali archi di tempo corrispondenti potessero vantare tale numero di novità addensate nei cinque lustri. Andando a ritroso, sovrapassando la spensierata *Belle époque*, lo sguardo si fermava all'arco 1788-1813; spontaneamente e quasi necessariamente. Si scontentino pure le eventuali oltranzes dei pregiudizi ideologici, nessuno vorrà negare che l'attuale fase di riassetto degli equilibri politici del pianeta, con gli scombussolamenti cui ogni giorno è dato assistere, può ben paragonarsi a quanto avvenne tra l'ultima convocazione degli Stati Generali di Francia e le sconfitte militari di Napoleone; se poi uno guarda a Venezia, basti dire che nel 1788 a Palazzo Ducale abitava Paolo Renier, un vegliardo nato nel 1710, laddove all'altezza del 1813 godeva di nuove prospettive su Piazza San Marco un vicerè d'Italia, Eugenio di Beauharnais, che era salito al potere ad appena ventiquattro anni – ma non senza meriti personali. Nel frattempo, letterati come Ugo Foscolo, Vincenzo Cuoco e altre avanguardie politico-culturali spingevano gli esponenti più consapevoli di una neonata ‘opinione pubblica’ nazionale a muovere i primi passi del processo unitario.



Giorgione, *Giovane con il libro verde*, olio su tela, 1502 ca., San Francisco, Fine Arts Museums.

Risalendo più indietro nella storia, qualcosa di altrettanto notevole avvenne solo fra il 1488 e il 1513: a livello globale, in virtù soprattutto delle grandi scoperte geografiche; per l'Italia, col ritorno indesiderato (ma allora non abbastanza, o non da tutti) degli eserciti stranieri; per la città che ospitava il convegno, anche in misura speciale, perché entro quel lasso di tempo, in conseguenza della sconfitta alla Ghiara d'Adda (1509), la Repubblica patì una tale catastrofe da iniziare un declino ineluttabile, e comunque vide dissolversi ogni speranza di espansione ulteriore. A parziale compenso, il sodalizio tra la raffinata cultura di Pietro Bembo e l'operosità sovrumana di Aldo Manuzio portava a una svolta nell'arte della

stampa e della tipografia, introdotta solo pochi decenni prima da Johann Gutenberg. I grandi *incunabula* fatti a immagine dei codici dell'età di mezzo, gremiti di pesanti annotazioni sui margini e insomma destinati ad *élites* professorali e professionali, lasciavano spazio a volumetti in 8° – i *portatiles* – dal corsivo modellato sulle calligrafie predilette dagli Umanisti *italici*, capaci di offrire ai lettori una *Divina Commedia*, come un *De rerum natura*, di eleganza e grazia pari alla praticità. La collana dei tascabili *Enchiridia*, apertasi nel 1501 con testi quali le *Cose volgari* del Petrarca o le *Terze rime* di Dante innalzati dalla aristocratica sicurezza del Bembo ai livelli di Virgilio, Orazio ed Omero, diffondeva nel mondo libri privi di commento altrui ma ricchi di spazio per annotazioni personali, agevolati da interpunzione amichevole, rivolti senza ambascie al gratuito piacere di un pubblico adulto e disincantato. Nulla sarebbe stato più come prima.

Solo chi oggi naviga intorno alla quarantina, dunque era già grande al volgere del millennio, può capire come, fra le altre trasformazioni spettacolari ed improvvisi eventi collaterali, gli sia toccato di vivere una tappa cruciale lungo il corso della civiltà in Occidente; per le forme di trasmissione e circolazione delle idee, il testo digitalizzato costituisce una vera e propria svolta; la terza, se contiamo a partire dall'invenzione stessa della scrittura: dopo cioè il passaggio da rotolo a codice nella tarda antichità, e a secoli di distanza l'introduzione dei libri a stampa in luogo dei manoscritti. Si tratta di un'avventura emozionante, coinvolgente, tutta positiva – pure nell'ansia dei tempi (sul tema si veda in Engramma la sezione Internet e Umanesimo). Staremo a vedere se ci attende il buio di secoli di ferro, o la luce di una nuova età moderna. Come sempre, molto dipende da noi.

Isabella d'Este "retracta de marmo".

Identificazione di un ritratto della marchesa di Mantova ritenuto disperso

Lorenzo Bonoldi

Fra le opere esposte alla mostra *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. Da Bellini a Tiziano da Mantegna a Raffaello (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio - 19 maggio 2013), figura un bassorilievo in marmo, già oggetto di una segnalazione pubblicata nella rubrica *Eureka!* della "Rivista di Engramma", 4 (dicembre 2000). I materiali di quella prima segnalazione sono qui ripubblicati, corredati dalla scheda tratta da Bonoldi 2002-2003.



Anonimo scultore messinese, *Ritratto di Isabella d'Este*, bassorilievo in marmo entro una cornice di legno dipinta in oro e blu, 1506, Barcellona, Collezione Malagelada.

Bassorilievo marmoreo con ritratto di dama volta a sinistra, con lussureggiante capigliatura sciolta sulle spalle e trattenuta all'altezza della fronte da una lenza ornata al centro da un gioiello in forma di fiore a sei petali. Sul décolleté una tripla collana di perle da cui pende una croce. La dama indossa un abito importante con maniche staccate assicurate al bustino tramite lacci. Il giro della spalla è circondato dagli sbuffi della camicia sottostante, che fuoriescono dalle aperture fra un laccio e l'altro.

Il bassorilievo è da mettere in relazione al carteggio isabelliano del 1506, in cui si parla di una "testa de marmo". In quell'anno, Eleonora del Balzo-Orsini, marchesa di Crotone (all'epoca Cotrone), aveva fatto eseguire a Messina, da un anonimo "maestro de scultura molto eccellente", un ritratto in marmo di Isabella. Per realizzare l'opera l'anonimo scultore si era servito della medaglia di Gian Cristoforo Romano. L'opera era stata poi inviata a Mantova per ispezione, ma Isabella la trattenne, e dopo poco tempo la donò via. Quando la marchesa di Crotone chiese indietro l'opera, Isabella si rivolse a Gian Cristoforo Romano, come attestato da una lettera all'agente mantovano a Roma:

Fareti dire [alla Marchesa di Crotone] che scriveremo a Zo. Cristoforo scultore che'l gli facci un ritratto in marmo de la effigie nostra perché non sapendo che la volesse indietro quella che ce haveva mandato lei, noi la donassimo a per-

sona che ce lo richiese et ne paria villania a repeterlo. (Lettera di Isabella d'Este a Floramonte Brognolo, 12 marzo 1506, citata in Luzio 1913, 202)

Alessandro Luzio riteneva che sia l'opera fatta eseguire dalla marchesa di Crotona che quella commissionata da Isabella fossero busti marmorei (Luzio 1913, 203). In realtà, almeno nel caso della scultura fatta eseguire a Messina, pare più probabile che si trattasse di un bassorilievo: un ritratto derivante da una medaglia è infatti identificabile con più probabilità in un bassorilievo recante un profilo, piuttosto che in una scultura a tutto tondo.



(da sin. a des.) Anonimo scultore messinese, *Bassorilievo con ritratto di Isabella d'Este*, 1506, Barcellona, Collezione Malagelada; Gian Cristoforo Romano, *Medaglia di Isabella d'Este*, 1505, Wien, Kunsthistorisches Museum (particolare del ritratto specchiato e veduta completa del *recto*).

Il 20 marzo 1999 ad un'asta di Christie's veniva venduto un bassorilievo attribuito a Gian Cristoforo Romano e ritenuto un ritratto di Isabella d'Este. L'opera, ora nella Collezione Malagelada a Barcellona, per ragioni stilistiche non sembra da attribuire al Romano. Convincente invece è l'identificazione del soggetto in Isabella d'Este: il profilo della dama ritratta ricorda infatti molto da vicino quello presente sulla medaglia di Isabella. A questo punto appare probabile l'identificazione del bassorilievo ora a Barcellona con il ritratto marmoreo fatto scolpire *in absentia* dalla marchesa di Crotona proprio sul modello della medaglia (Bonoldi 2000). Il dato apparentemente negativo del rovesciamento dell'immagine non smentisce il nesso tra la medaglia e il rilievo: l'inversione speculare pare anzi una forte e certa conferma della presenza di un veicolo di trasmissione dal modello alla riproduzione, identificabile in un calco (v. Bonoldi, Centanni 2000).

La cornice a edicola che racchiude il rilievo afferisce a una tipologia molto diffusa in Italia centro-settentrionale a cavallo fra il XV e il XVI secolo. Le fasce piatte delle lesene, dell'architrave e della base sono decorate con racemi dorati su fondo blu. I capitelli e le modanature sono invece decorati con foglia d'oro. La policromia della cornice, offrendo un chiaro ed esplicito rimando ai

colori araldici della casa d'Este, costituisce un ulteriore elemento che conferma l'identificazione della dama effigiata in Isabella. Potrebbe invece far sorgere dei dubbi la discrepanza fra la specifica tipologia della cornice, diffusa nell'Italia centro-settentrionale e poco riscontrata nel Meridione, e il dato certo della realizzazione della scultura a Messina. Tuttavia la parte del rilievo incassata nel legno appare dotata di una modanatura apicale in forma di architrave. Ciò dimostra che, in origine, il rilievo fu pensato come opera conclusa in se stessa, priva di incorniciatura. Verosimilmente, quindi, la cornice venne creata in un secondo momento, probabilmente dopo l'arrivo dell'opera a Mantova.

English abstract

A marble bas-relief, now in the Malagelada Collection (Barcelona), strongly recalls the profile of Isabella d'Este as shown on the medal casted for the Marchioness of Mantua by Gian Cristoforo Romano. The sculpture – displayed at the exhibition *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Da Bellini a Tiziano da Mantegna a Raffaello* (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 February – 19 May 2013) has been identified as a portrait of Isabella, commissioned by the Marchioness of Crotona Eleonora del Balzo-Orsini in 1506. In that year Eleonora – a close friend of Isabella – asked to an excellent sculptor from Messina to create a marble-portrait of the Marchioness of Mantua, using the medal by Romano as a model. The first identification of the relief in the Malagelada Collection with the portrait commissioned by Eleonora del Balzo (which is also mentioned in the correspondence of Isabella d'Este) was first suggested by Lorenzo Bonoldi in the issue 4 of *Engramma* (December 2000).

Riferimenti Bibliografici

Bonoldi 2000

L. Bonoldi, *Isabella d'Este "Retracta de Marmo"*, "La Rivista di Engramma", 4 (dicembre 2000).

Bonoldi 2002-2003

L. Bonoldi, *"Equalmente et in ogni parte bella". Isabella d'Este: ritratti e immagini*, tesi di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, A.A. 2002-2003.

Bonoldi, Centanni 2000

L. Bonoldi, M. Centanni, *La medaglia di Isabella d'Este: Nemesis e le sue stelle*, "La Rivista di Engramma", 1 (settembre 2000).

French Furniture 1994

French Furniture, European Works of Art and Porcelain from the Collection of Alice Tully, catalogo d'asta, New York, ottobre 1994, n. 34.

French and Continental Furniture 1999

French and Continental Furniture, Works of Art, Tapestries and Carpets, catalogo d'asta, New York, marzo 1999, n. 43.

Luzio 1913

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913.

Ventura 2003

L. Ventura, *Ritratto (ideale) di Signora*, "Art e Dossier", 118 (aprile 2003), 24-28.

Elisabetta Gonzaga come Danae nella medaglia di Adriano Fiorentino (1495)

Monica Centanni



Adriano di Giovanni de' Maestri, detto Adriano Fiorentino: *Medaglia per Elisabetta Gonzaga*, 1495.

Sul diritto della medaglia un profilo femminile voltato verso destra: l'abito ha una scollatura quadrata, al collo la donna porta un filo di perle che le orna il girocollo e poi ricade a collana; i capelli sono trattenuti da una cuffia, con un filo passante intorno alla fronte, che si allunga dietro a contenere una lunga e stretta coda. Entro un bordo circolare, ancora di perle, la scritta: ELISABET GONZAGA FELTRIA DUCISS URBINI.



Adriano Fiorentino: *Medaglia per Elisabetta Gonzaga*, 1495 (recto).

La medaglia celebra Elisabetta Gonzaga (1471-1526), sorella del marchese di Mantova, Francesco (marito di Isabella d'Este), già unita in patto nuziale dal 1486, due anni dopo, a sedici anni, sposa il Duca di Urbino, Guidobaldo da Montefeltro. Delle feste per le nozze, celebrate in gran pompa a Urbino l'11 febbraio 1488, possediamo una dettagliata e preziosissima descrizione in una lettera che il fido cortigiano Benedetto Capiluppo invia a Maddalena Gonzaga per confortarla dal distacco della sorella. Nel documento si legge che la celebrazione religiosa avvenne il lunedì nella Chiesa di San Francesco, alla presenza dell' "ambasciadore del Papa" il quale: "auctoritate apostolica benedisse gli sposi". Preziosa

la descrizione delle varie feste: fra queste, il mercoledì seguente al matrimonio:

Si fece una bellissima representatione de più significati, ne la quale erano meglio de 70, forse 80 homini vestiti con li spiritelli et in questo numero era Jove con tutti li dei et dee celeste finti dai poeti, vestiti secondo la allegoria sua con le insigne in mane. Furono molti che recitarono versi in diverse fictione, fra le quali fu Junone et Diana che contesino un pezo con rime ellegantissime qual fusse miglior vita si la matrimoniale o la virginale, et da l'una e l'altra fu alegato efficacissime rasone anti Jove, el quale poi dette la sententia in favore de Junone, reducendola in honore de questi ill.mi sposi et la aprobò con molta rasone, tra quale questa fu l'ultima che se ognuno servasse verginità mancharia la generatione humana et saria contra la institutione divina: crescite et multiplicamini (il documento è pubblicato in Luzio-Renier 1893, 15 ss).

L'autore dell'operetta allegorica, che prevedeva la tenzone tra Giunone e Diana, sarebbe, stando al Capilupò, "Zohanne de Santo", ovvero il padre di Raffaello di cui è nota l'attività letteraria soltanto per un poema in terzine dedicato proprio a Guidobaldo (Bibl. Vat., *ms.* Ott. lat. 1305: sul manoscritto, v. Hofmann 2008).

La scritta evidenzia il titolo di "Duchessa di Urbino" DUCISS[A] URBINI (come usa appellarsi la stessa Elisabetta, ad esempio nella firma di una sua epistola, datata 27 aprile 1510, di mano del suo prestigioso 'cancelliere' Baldassar Castiglione). Le perle che le ornano il collo e incorniciano l'iscrizione sottolineano la sua condizione coniugale.

Sul *verso* una figura femminile nuda, distesa su un letto, con la testa che appoggia su un'alta testiera: tra le mani stringe delle redini. Sopra di lei una nube emette fiammelle che cadono a pioggia sulla donna. Come è stato dimostrato con ampi e argomentati confronti iconografici (Settis 1985, 207 ss.), si tratta di una raffigurazione di Danae, rappresentata in modo del tutto compatibile con la tradizione iconografica antica e medievale.



Adriano Fiorentino: *Medaglia per Elisabetta Gonzaga, 1495 (verso).*

La nudità, la posa distesa della donna, con le gambe leggermente incrociate e le braccia aperte a reggere qualcosa (nell'iconografia antica il lembo della veste, il reale o metaforico 'grembo' che raccoglie la pioggia) sono sovrapponibili alla postura della Danae classica, più ancora che a quella medievale, chiusa nella torre, più spesso raffigurata in piedi o seduta e compostamente vestita (Settis 1985): la conoscenza dell'iconografia antica di Danae poteva essere ben nota mediante le gemme di età imperiale romana che circolavano diffusamente nelle collezioni delle corti rinascimentali. L'alta e strana testiera del letto, a forma

di grata, potrebbe essere una buona soluzione, che allude sia alla fecondazione della fanciulla sia, simbolicamente, alla prigione in cui Danae è rinchiusa e in cui avviene il miracolo.

Danae compare la prima in letteratura nel mirabile frammento di Simonide (la ninna nanna al piccolo Perseo, dentro l'arca in balia delle onde del mare: Simonides fr. 271 Poltera = PMG 543); la sua fortuna mitografica e iconografica e iconografia riguarda proprio l'episodio della miracolosa congiunzione della fanciulla rinchiusa nella torre con Zeus, *sub specie* di pioggia d'oro, e della sua conseguente miracolosa fecondazione (Maffre 1986). Questa la storia di Danae, come si può sommariamente riassumere in base alle schede mitografiche di Apollodoro e di Igino. Un oracolo, interpellato dal re di Argo Acrisio per sapere se avrebbe avuto figli maschi risponde che da sua figlia sarebbe nato un figlio che l'avrebbe ucciso. Acrisio, per impedire che la figlia generasse, imprigiona Danae in una torre. Ma Zeus in forma di pioggia d'oro, passa attraverso il soffitto della torre, scende su di lei e la feconda (secondo altre versioni il fratello di Acrisio, Preto, viola la nipote). Nasce Perseo e Acrisio, non credendo che il padre fosse Zeus, chiuse madre e figlio in un'arca di legno e li gettò in mare. Approdato la cassa sulle coste dell'isola di Serifo, Danae e Perseo vengono accolti da Ditti che li portò a Polidette, il re dell'isola che, a seconda delle diverse varianti del mito, sposa Danae e alleva Perseo, ovvero sottopone il giovane a una serie di prove, che costituiscono la sua iniziazione eroica e che culminano con la cattura, grazie all'aiuto di Atena, della testa della Gorgone Medusa. Dopo varie vicende, fra le quali spicca la liberazione di Andromeda, Perseo, durante una gara di *pentathlon* a Larissa (Apollodoro), o durante i giochi funebri per la morte di Polidette (Igino, *fab.* LXIV) lanciando il disco uccide accidentalmente il nonno Acrisio e così l'oracolo si avvera (Apollodoro, *Bibl.* II 4, 4).



(da sin. a des.) *Danae e la pioggia d'oro*, cratere a calice a f. r., da Cerveteri, 490-480 a.C. Sankt Petersburg, Ermitage; *Danae e la pioggia d'oro*, cratere a campana a f. r., 410-400 a.C., Paris, Musée du Louvre; *Danae accoglie in grembo la pioggia d'oro*, corniola, München, Antikensammlung.

Fra le varie fonti letterarie antiche si ricorda il passaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la storia della divina maternità di Danae e della morte di Acrisio è inserita nell'ambito delle punizioni a vari personaggi del mito per la loro empietà verso gli dei:

Solus Abantiades ab origine cretus eadem
 Acrisius superest, qui moenibus arceat urbis
 Argolicae contraque deum ferat arma genusque
 non putet esse Iovis: neque enim Iovis esse putabat
 Persea, quam pluvio Danae conceperat auro.
 (Ovidio, *Met.* IV, 607-611)

Nell'immaginario greco e romano Danae è dunque rappresentata come una fanciulla miracolosamente ingravidata dal dio. Ma non manca, specie nell'iconografia antica, una lettura più maliziosa, se non addirittura lasciva, della figura di Danae distesa sul letto, in attesa della sacra pioggia d'oro.

A partire dalla tarda antichità la figura di Danae è interpretata in modo ambivalente e, come nota Salvatore Settis, la doppia interpretazione della figura di Danae dipende dalla contraddittoria *interpretatio christiana* del mito. Il primo testo in cui Danae è chiamata in causa come esempio negativo di pudore femminile corrotto dall'oro ("vel Danaes per imbrem aureum appetisse concubitum, ubi intellegitur pudicitia mulieris auro fuisse corrupta": Agostino, *De Civitate Dei* XVIII, 13). Anche altrove Agostino cita Danae come esempio di finzione delle *fabulae* mitologiche e di corruzione pagana. Più difficile ricostruire chi per primo abbia capovolto l'interpretazione agostiniana del Giove lussurioso e della Danae impudica in Giove-Dio e Danae come *typus Pudicitiae*.



Danae, forma in terracotta per dolci, Museo di Aquincum (da Settis 1985, fig. 52).

Come sostiene Settis la prima attestazione iconografica è in un manoscritto del *Fulgentius metaphoralis*, datato al primo quarto del XV secolo, in cui Danae compare in una torre chiusa (MS Vat. Pal. Lar. 1066, f. 228r); dal medesimo filone iconografico dipende l'*imago Pudicitiae* di un ms. datato 1425-1440 (già studiato da Saxl 1942) in cui compare Danae nella torre (MS Casanatese 1403, f. 34v). Ma già prima nel suo *Defensorium inviolatae virginitatis Beatae Mariae* (datato al 1388) il domenicano Franciscus di Retza si chiedeva: "Si Danae aurea pluvia a Iove pregnans claret, cur Spiritu Sancto gravida virgo non generaret?" (Settis 1985, 211).

La storia di Danae diventa *argumentum ante litteram* per confortare con un precedente mitico il miracoloso ingravidamento della vergine Maria. Come accade per molte delle *fabulae* antiche, fondamentale è il ruolo di mediazione dell'*Ovide moralisé*:



Franciscus de Retza, *Defensorium Inviolatae Virginitatis Marie*, Basilea 1490, fol. 12r.

Or vous desclairai la merveille
 dou Dieu qui en la tour fermée
 entra come pluie doree,
 sans la desclorre et descouvrir,
 sans huis et sans fenestre ouvrir.
 Jupiter, Dieu, nostres aidierres,
 nostre peres, nostre sauverres,
 nostre roi, nostre creatour,
 descendi en la noble tour
 ou Danè la bele iert en mue.
 par Dané puet estre entendie
 virginité de Dieu amee.
 La tour ou elle iert enfermee
 nous done a entendre la cele
 dou ventre a la vierge pucele,
 ou Dieux vault comme pluie en laine
 descendre, et prendre char humaine
 et soi joindre a nostre nature.
 (*Ovide Moralisé*, IV, 1328-1345)

In questo senso, come *imago Pudicitiae* e come allegoria della *Castitas*, Danae nella torre compare negli scomparti di una tavola d'altare a Stams in Tirolo, datata 1426, al cui centro sta la Vergine inginocchiata davanti al bambino (Settis 1985, 212-213).



Trionfo di Danae, incisione xilografica, dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, 170.

La stessa immagine compare nell'*Hypnerotomachia Poliphili*: Danae è la figura centrale di un nuovo *Triumphus Pudicitiae* e troneggia, con il grembo della veste tra le mani ad accogliere la pioggia divina, su un carro tirato da unicorni. Ormai il gioco di ribaltamento è compiuto del tutto: da immagine di corruzione (com'era in Agostino), Danae è divenuta *exemplum Pudicitiae*. La figura di Danae, già guardata con sospetto dalle fonti patristiche per la contiguità del suo



Jan Gossaert, detto Mabuse, *Danae*, 1527, München, Alte Pinakothek.

mito con l'unica divina fecondazione di Maria, fu dunque oggetto nel Medioevo di *interpretatio christiana*, fino a essere accolta come prefigurazione mariana (Settis 1985, 228-230): la figura di Danae come antecedente di Maria culmina nella rappresentazione della Danae di Mabuse che nella torre divenuta il Tempio di Salomone è in attesa dell'annunciazione, pronta ad accogliere nel suo grembo la sacra fecondazione (Corboz 2000, ma già Panofsky 1933; una scheda con ricca bibliografia in Mataloni s.i.d.d.). Dalla fine del XIV secolo la rappresentazione della divina fecondazione di Danae è intesa dunque in una declinazione decisamente positiva.

La Danae della medaglia di Elisabetta sarebbe pertanto ascrivibile a questa tradizione moraleggiante, come conversione allegorica della figura del mito greco in *imago Pudicitiae*. Ma già Salvatore Settis, chiudendo il suo importante saggio del 1985, sottolineava il ruolo di 'Fortuna' che compare nel motto dell'impresa e indicava che "le circostanze della commissione richiedono ulteriori ricerche e una spiegazione più puntuale" (Settis 1985, 230).

La tesi che intendo qui argomentare è che nella medaglia di Elisabetta la chiave dell'allegoria stia non solo (e non tanto) nella castità, nella pudicizia e insomma nelle virtù caratteristiche dell'onestà femminile che la Duchessa di Urbino sceglierebbe per autorappresentarsi, ma stia piuttosto nel fatto mitico: la miracolosa fecondazione di Danae, avvenuta per intervento divino.



Jan Gossaert, detto Mabuse, *Danae*, 1527, München, Alte Pinakothek.

Come raccomanda espressamente Filippo Piccinelli nel suo fondamentale trattato intitolato *Mondo simbolico* (edito per la prima volta a Milano nel 1653), che indicizza e interpreta gli elementi che compongono tutte le imprese note, dal XV al XVII secolo, l'immagine da sola – il 'corpo' – non basta a restituire la pienezza del significato che l'impresa, nel suo insieme, intende veicolare, ma va messa in relazione con l' 'anima', ovvero il motto, che

in questo caso recita: HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS. Nella rarefatta bibliografia dedicata al tema, il motto latino – non sempre inteso correttamente, neppure nel suo primo significato – è per lo più messo in diretta relazione con la figura femminile che campeggia sulla medaglia, quasi fosse una sorta di didascalia dell'immagine: l'insieme è stato letto per lo più come una rappresentazione dei rovesci di fortuna che travagliarono la vita politica dei Duchi di Urbino, ovvero come una “Allegoria del rovescio della Fortuna che privò Elisabetta dei suoi possedimenti terreni” (Rossi 1995, 40; ma già Hill 1930). Più di recente, non potendo non tenere conto dell'inoppugnabile identificazione della figura nuda con Danae avanzata da Settis, è stata proposta un'interpretazione più sfumata, che dà ragione sia del rimando alla figura del mito sia della supposta allusione alle infelici vicende politiche di Elisabetta e del consorte (così Gasparotto 2013, 201: “La fortuna che fugge della leggenda sarebbe [...] da interpretare come il passaggio dalla prigionia (e dalla sfortuna) a uno stato di grazia e di fecondità”). Pare opportuno però, a questo punto, rintracciare quella “spiegazione più puntuale” che Settis, quasi trent'anni or sono, indicava come obiettivo successivo della ricerca rispetto all'indagine da lui stesso avviata.

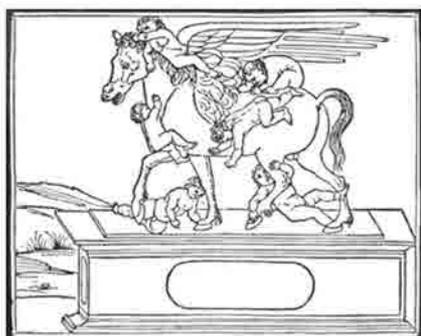
Se, come pare chiaro, ‘hoc’ si riferisce alla medaglia stessa (Settis 1985, 207), il significato del motto non può che essere: “Questa medaglia è per coloro che si sono votati/e alla Fortuna che fugge” (diversamente, e inspiegabilmente, Gasparotto 2013, 200 interpreta: “Questa tu dedichi alla Fortuna che fugge”). ‘Fortuna’ dunque, che non può essere il nome della figura nuda distesa sul letto (incompatibile con qualsivoglia iconografia di Fortuna), è la divinità a cui Elisabetta, e prima Danae – ipostasi mitica della Duchessa – si sono votate.

Nella direzione di questa interpretazione, pare importante la decifrazione del significato simbolico di un dettaglio: rispetto alle rappresentazioni antiche e medievali di Danae, la ‘Danae’ del rovescio della medaglia di Elisabetta ha le braccia allargate ma, a differenza di quanto accade nella consolidata tradizione iconografica in cui solleva lembi della veste per raccogliere (più o meno metaforicamente) nel suo *sinus* la pioggia divina, con le mani impugna invece due redini; la variazione è significativa e, poiché briglie e freno paiono un attrezzo ben poco adatto a raccogliere le gocce infiammate che scendono dalla nuvola celeste, la loro presenza avrà un significato tutto simbolico.

Correntemente la presenza del “morso” viene intesa come un'ulteriore allusione alle virtù morali di Elisabetta, a rincalzo dell'*imago Pudicitiae*, come “consueto simbolo della temperanza” (da ultimo, Gasparotto 2013, 201). Ma le briglie non sono soltanto simbolo di temperanza; così, ad esempio, spiegherà Piccinelli la presenza nelle imprese di “freno e briglie”:

Non basta il solo freno, posto alle fauci dei destrieri, perché questi camminino ove il bisogno richiede, ma in tanto opera il freno in quanto nelle mani del cavaliere

è mosso e raggirato, al qual io sovrapposi DIRIGIT SI DIRIGATUR. Così anco la nostra volontà mal può da se medesima indirizzare gli affetti della virtù, ma in tanto ciò ella essequisce in quanto alla gratia eccitante e concomitante essa è aiutata ed indirizzata (Piccinelli 1653, 543).



Equus Fortunae, incisione xilografica, da *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, 32.



Albrecht Dürer, *Nemesis*, incisione, ca. 1502.

La descrizione del simbolo fornita da Piccinelli fa slittare l'interpretazione dell'impresa dall'ambito delle virtù morali a una precisa azione: la divina "gratia", pur "concomitante", va diretta e indirizzata. In riferimento al mito di Danae la "gratia" è funzionalmente assimilabile alla Fortuna. E l'immagine della Fortuna come un cavallo da imbrigliare e da dirigere compare già in una nota illustrazione del Poliphilo.

Per altro nell'iconografia antica e poi rinascimentale le briglie compaiono spesso come attributo di Nemesis, la divinità della Giustizia che si impone e si ristabilisce a dispetto degli eventi, vendicandosi della malasorte (Karanastassi 1992, 738: "Die *Nemesis* ist immer frontal dargestellt und hält die Zügel in der Hand" (es. 8, 9, 10) su monete). Per altro Nemesis, già in età imperiale romana, è assimilata a Fortuna-Tyche (Karanastassi 1992, 735: "Durch eine stärkere Betonung ihres schonenden Wesenszuges (vgl. Hesych. s.v. *Agathe Tyche, Nemesis kai Themis*) und ihrer wachsenden Bedeutung als Schicksalsgöttin rückt N. in der Kaiserzeit immer stärker in die Nähe der Fortuna, und wird schließlich mit ihr völlig assimiliert (vgl. Mart. Cap. I, 88 und CIL III 1125: DEAE NEMESI SIVE FORTUNAE)").

Le briglie compaiono come unico attributo di Nemesis nell'*Emblema CLXXIII* dell'Alciato, così come sono tra le mani della nota *Nemesis* di Albrecht Dürer. Vincenzo Cartari associerà nella tav. LXXVI delle *Imagini de i dei degli antichi* due figure di Nemesis: una in equilibrio instabile sulla ruota della fortuna, ha in

mano un freno e un metro; l'altra, secondo una descrizione di Pausania, tiene un ramo di frassino nella mano sinistra ed un vaso nella mano destra. Anche questa suggestione può aver giocato nell'inclusione di questo elemento nella medaglia di Elisabetta e nel suo abbinamento con il motto in cui il riferimento è, esplicitamente, alla 'Fortuna fugiens'.

Dunque questa Danae, pur votata a Fortuna, è anche pronta attivamente a imbrigliarla, perché la fortuna per sua natura è "fugiens", ma Elisabetta/Danae è pronta ad afferrare l'occasione e a dirigerne il corso. E nel mito Danae fa proprio questo: la figlia di Acrisio infatti è sì figura allegorica di una coatta castità, ma di una castità che, nonostante la segregazione nella torre da parte del padre, viene miracolosamente riscattata grazie al fecondo intervento divino e, pronta ad accogliere quella pioggia divina, Danae si fa fecondare dal dio e genera Perseo.

Da stabilire ora è quale sia il nesso tra Danae ed Elisabetta: quale sia, cioè, e se esista, l'analogia tra la vicenda del mito e la biografia della Duchessa di Urbino, per cui Elisabetta sceglie Danae come sua figura emblematica. Ora – soltanto componendo insieme i dati ricavabili dai documenti e dai testi pubblicati, risalta chiaramente il senso della scelta da parte di Elisabetta di Danae come suo *alter ego* mitico.

Diverse fonti testimoniano del fatto che la vita sessuale, e quindi la fecondità, di Elisabetta Gonzaga, fu tristemente compromessa dalla notoria impotenza del marito, Guidobaldo da Montefeltro. Il fatto, su cui già circolavano insistenti voci prima del matrimonio, divenne patente fin da subito dopo le nozze (celebrate, come si ricordava più sopra, in data 11 febbraio 1488).

Sulla spinosa questione intervenne dapprima Ottavio Ubaldini della Carda, rigido tutore del sedicenne Guidobaldo, che in base a calcoli astrologici aveva deciso che l'unione tra gli sposi dovesse essere ritardata, fino a data propizia. Il 14 febbraio 1488 il Capiluppo scriveva a Francesco Gonzaga, preoccupato fratello di Elisabetta:

Benché io scrivessi a la S.V. che credeva se 'acompanariano' per le parole usate per lo Ill.mo S.r Octaviano [Ubaldini] sopra la dispensa, nondimeno, essendosi poi ristretta più la cosa, la S.S. ha allegato molte rasoni perché non se debba fare adesso [...] et se differirà fin a l'octava de Pasqua (Lettera di Capiluppo a Francesco del 14 febbraio 1488, in Luzio, Renier 1893, 31).

Ancora da una lettera indirizzata al Marchese dallo stesso attento Capiluppo sappiamo che ancora il 27 febbraio i coniugi, pur affettuosissimi fra loro, stavano sempre insieme "de la nocte in fore". Che Francesco fosse preoccupato, o quanto meno interessato a controllare che le nozze della sorella venissero effettivamente

consumate, è comprovato dall'assiduità con cui il Capiluppo aggiorna il Marchese sugli sviluppi della situazione, e soprattutto sulle ripetute dilazioni dell'atteso evento. All'inizio, in verità, Guidobaldo pare impaziente di consumare le nozze, e anzi a questo proposito Capiluppo stesso interviene presso l'Ubaldini e gli "astrologi" che avevano stabilito che "lo ill.mo Duca non se accompagnasse cum M.a Duchessa fin al secondo di de mazo". Finalmente – e siamo arrivati al 19 di aprile – scrive Capiluppo:

Ho facto fare nova electione de poncto a li hastrologi et abbreviare il termine, qual è stato assignato per questa sera che è sabato XVIII del mese presente (aprile), et cussi cum la pace de Dio se alectarono questa sera (Lettera di Capiluppo a Francesco del 19 aprile 1488, in Luzio, Renier 1893, 32).

Non pago il Capiluppo invia al Marchese una missiva anche il giorno successivo, per rassicurarlo sull'effettiva consumazione delle nozze, a riprova ulteriore di quanta attesa, partecipazione e pubblicità, ci fosse a corte intorno alla vicenda:

Come scrissi a la S.V. heri sera la Ill.ma M.na Duchessa se acompagnò cum il S. Duca et lasso considerare a lei quanta fatica fosse indurla et quanta arte et industria me bisognò usare prima, che fu uno inextimabile impazo. Questa matina sta mo' tuta vergognosa, né osa o ardisse guardare homa alcuno in volto; non sta anche perhò troppo grama né demessa, ma nel volto dimostra certa venusta gratia et honestade, che non credo se poteria scrivere cum penna. Seria ben contento che la EX.V. la potesse vedere, che veramente la extimaria la più pudica madonna del mondo, come certamente se può dire che la sij (Lettera di Capiluppo a Francesco del 20 aprile 1488 in Luzio, Renier 1893, 32).

La data del – finalmente avvenuto – amplesso è confermata anche in una lettera di Ginevra de' Fanti a Francesco:

Sabato a li 19 di questo lo ill.mo Duca se acompagnò con la ill.ma M.a vostra sorella: circha questo non scriverò altra particolarità per honestà (Lettera di Ginevra Fanti a Francesco Gonzaga del 28 aprile 1488, in Luzio, Renier 1893, 34).

Sta di fatto che, nonostante questa a lungo procrastinata congiunzione, finalmente avvenuta a più di due mesi dalla celebrazione delle nozze, Elisabetta, "la più pudica madonna del mondo", avrebbe dovuto fare di necessità virtù. Le relazioni fra Elisabetta e il marito restavano (e resteranno fino alla fine) molto affettuose, ma, stando alle fonti, era esclusa qualsiasi forma di rapporto sessuale. Nella rappresentazione mitologica messa in scena in occasione delle nozze, Giunone aveva vinto su Diana (con la ragione – come notava il Capiluppo – "che se ognuno servasse verginità mancharia la generatione humana et saria contra la institutione divina: crescite et multiplicamini" [Lettera di Capiluppo a Fran-

cesco, del 20 aprile 1488]). Nella vita, a dispetto delle aspettative naturali della giovane Gonzaga, trionfava la casta Diana. Una conferma più tarda è anche in una lettera datata 22 aprile 1507, in cui Alessandro Picenardi scrive a Isabella d'Este che Elisabetta, dal pellegrinaggio al santuario di Loreto:

Fu ritornata tutta sancta et con l'intencione de non impazarsi più con il suo consorte nè che più il la tocchi pechato. Et [...] io so che non hanno mai dormito insieme da poi che se partissimo da Venetia [...] (Luzio, Renier 1893, 36).

Com'è noto Elisabetta è la figura centrale de *Il libro del Cortegiano*, pubblicato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1528, ma ambientato tra il 1506 e il 1507. Baldesar Castiglione ambienta i dialoghi della sua corte ideale alla corte di Urbino: le illustri figure che animano il dialogo ruotano intorno a Elisabetta Gonzaga che con la sua grazia e il suo spirito tesse i fili del gioco prescelto dal gruppo: "formar con parole un perfetto cortigiano". La scena che viene presentata nelle quattro serate del gioco, è un "teatro di parole e di gesti" in cui viene teorizzata e praticata l'estetica della grazia:

La grazia – che 'consegue dall'usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconde l'arte e dimostri ciò che si fa e deve venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi' – come forma assoluta del vivere: nel danzare, dunque, nel giocare, nel conversare, nel vestire, nel cavalcare, nel mangiare, nello scrivere [...] La grazia come segno del dono: simulazione di un'economia del gratuito e del dispendio, messinscena di un ordine (sociale) disinteressato e quindi 'virtuoso', magnanimo, 'nobile' (Quondam 1981, XXXIX).

Gli illustri dialoganti, disposti in cerchio, muovono i loro ragionamenti attorno alla personificazione stessa della grazia: Elisabetta. La Duchessa intesse il discorso, tiene il filo della conversazione: "dice ridendo" ("disse ridendo", "replicò ridendo": sono le formule che introducono più di frequente le battute di Elisabetta nei dialoghi del testo), e in quel "ridere", nella dote di leggerezza e di gaietta, con cui "senza fatica" la donna riporta il moto dialogante del pensiero alla profondità, all'intensità e alla pregnanza di senso, sta un segno incarnato della grazia, facilità e ingenua spontaneità; che è la cifra dell'uomo gentile. Elisabetta Gonzaga è una presenza discreta, ma essenziale, nell'architettura del dialogo di Castiglione. Il gioco ha inizio la sera, quando Guidobaldo ammalato si ritira:

Erano adunque tutte l'ore del giorno divise in onorevoli e piacevoli esercizi così del corpo come dell'animo; ma perché il signor Duca continuamente, per la infirmità, dopo cena assai per tempo se n'andava a dormire, ognuno per ordinario dove era la signora duchessa Elisabetta Gonzaga a quell'ora si riduceva. [...] Quivi adunque i soavi ragionamenti e l'oneste facezie s'udivano, e nel viso di ciascuno dipinta si vedeva una gioconda ilarità, talmente che quella casa certo

dir si poteva il proprio albergo della allegria; né mai credo che in altro loco si gustasse quanta sia dolcezza che da una amata e cara compagnia deriva, come quivi si fece un tempo [...]; e pareva che questa fosse una catena che tutti in amor tenesse uniti (Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* I, IV).

La Duchessa è presente: ma il gioco ruota anche intorno a un'assenza: "Gli interlocutori e i presenti tutti disposti in cerchio: attorno a un'assenza, quella del Duca che, malato, non prende parte alle conversazioni" (Quondam 1981, XXXIX). La Duchessa è presente, il Duca è assente. Nel III libro, ragionando d'amore, Cesare Gonzaga a un certo punto non può più evitare di menzionare la più nota, la più taciuta, virtù di Elisabetta:

Non posso pur tacere una parola della signora Duchessa nostra, la quale, essendo vivuta quindici anni in compagnia del marito come vidua, non solamente è stata costante di non palesar mai questo a persona del mondo, ma essendo dai suoi propri stimolata ad uscir da questa viduità, ellesse più presto patir esilio, povertà ed ogni altra sorte d'infelicità, che accettar quello che a tutti gli altri pareva gran grazia e prosperità di fortuna (Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* III, XLIX).

Ma grazia cortese pretende che tutto venga vissuto "senza fatica", "con sprezzatura". E così ribatte Elisabetta: "Seguitando pur messer Cesare circa questo, disse la signora Duchessa: Parlate d'altro e non entrate più in proposito, ché assai dell'altre cose avete che dire" (Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* III, XLIX; Marin Sanudo afferma che la Duchessa stessa confermò la sua "viduità": *Diari* IV, 568).

Dobbiamo a Pietro Bembo, nel suo *De Guidobaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga Urbini Ducibus*, scritto in occasione della morte di Guidobaldo avvenuta nel 1509, il resoconto più completo della vicenda:

Il Signor Guido Ubaldo, o per difetto di natura, o più tosto, come esso credea, per malie che fatte gli fussero non potè in tutto 'l tempo di sua vita conoscer donna carnalmente, né il matrimonio exercitar. Questa cosa esso non sapendo, ché fatto non aveva ancora sperienza dell'esser uomo, perciò che dal Signor Ottaviano suo zio era con molta diligenza riguardato a castamente viver, per opera del medesimo zio gli è data per moglie questa Signora, sorella del Signor Marchese di Mantoa, molto nobile uomo di sangue e nell'arte della guerra grandissimo sopra ogni altro. Per che adunque egli, molto giovanetto, per il desiderio dello ingenerar figliuoli come quello, in cui solo si riponeva la speranza di conservar la stirpe, ne mena a casa la moglie, dormoni in un medesimo letto due anni, nelli quali esso fa della sua virilità esperienza. Et alla fine, conoscendosi del tutto spossato, dolente oltre ogni modo discuoopre alla sua donna questo dovergli avenir per malie fattegli

d'alcuno che invidiasse gli suoi advenimenti felici, chiamando sé infelicissimo, sì per la mancata speranza dello ingenerar figliuoli come perché essa quello sodisfacimento non potesse ricever di sé, che per legge di matrimonio le è tenuto debitamente, aggiugnendo che, dove questo si sapesse, egli ne gli seguirebbe vergogna e da' suoi popoli e da altri diverrebbe sprezzato. La donna del quale del fatto se era molto inanzi veduta, né per tutto ciò turbatagli si giamai, né fatto parola a veruno, udendo ciò, con allegro sembiante ingegnata di confortarlo, il pregò che la ingiuria della fortuna sostenesse con forte animo: né ciò esser a lui solo avenuto, anzi infiniti re, infiniti principi essersi sempre ritrovati e ritrovarsi al presente, che figliuoli non hanno potuto avere [...]; et oltre a ciò vivesse sicuro, ché quale per due anni non fusse stato da sé questo fatto manifestato ad alcuno, né pur alla propria nutrice, cotale da quinci inanzi a niuno lo manifesterebbe giamai. E fu l'opera corrispondente al detto [...] (Lutz 1980, 205: si cita dalla prima edizione critica del volgarizzamento dell'operetta eseguita ad opera dello stesso Bembo).

Nella versione latina dell'elogio, Bembo esplicita che l'autore di queste malie sarebbe stato lo zio-precettore Ottaviano Ubaldini:

sive corporis et naturae vitio, seu, quod vulgo creditum est, artibus magicis ab Octaviano patruo propter regni cupiditatem impeditum, quarum omnino ille artium experientissimus habebatur, nulla cum foemina coire umquam in tota vita potuisse (Pietro Bembo, *Opere* IV, 299).

Nel 1502, però, sotto le pressioni di Cesare Borgia che con un colpo di mano si era impadronito del Ducato di Urbino e aveva esiliato Guidobaldo e la moglie, il fatto diventa di pubblico dominio e si diffonde la voce di un imminente divorzio tra Guidobaldo ed Elisabetta, che, secondo il Bembo, sarebbe stato proiziato dallo stesso Guidobaldo per mettere in salvo almeno l'amata consorte. Così ancora il Bembo nella versione in volgare del *De Guidobaldo et Elisabetha*:

E meno credo ora si saperebbe [dell'impotenza di Guidobaldo] se il Signor Duca manifestato non l'avesse allora che, cacciato da Cesare Valentino, ne andò a Milano, al re di Francia [...] [il] quale però era allegato con Papa Alessandro Borgia, padre di Valentino: niente valendo ottener il Signor Duca et oltre a ciò sentendo essergli da questi due, padre e figliuolo, fatte insidie in su la propria vita, diede lor speranza di voler tra sé e la moglie far divorzio, perciò che il poteva, con ciò sia che mai conosciuta non l'avea carnalmente e di volersi dar al chiericato (Lutz 1980, 20).

Il papa Borgia era pronto, ovviamente, ad accogliere di buon grado la proposta, che avrebbe escluso qualsiasi possibilità di restaurazione dei Duchi nel loro territorio e quindi garantito maggiormente la solidità della conquista del Valentino. Giustinian riferisce che in data 20 agosto 1502 la voce si era diffusa anche

a Roma e che: “El pontefice se contenta dispensar el matrimonio del Duca per essere impotente e far lui cardinale; la moglie si darà ad un baron de Franza” (*Dispacci* II, 17, I, 96 e 110, in Luzio, Renier 1893, 141). Il 21 agosto – aggiunge il Giustinian – la pratica era già allo studio, ma l’8 settembre la pratica risulta archiviata. Bembo, in accordo con la versione messa in bocca a Cesare Gonzaga nel *Cortegiano di Castiglione*, afferma che fu Elisabetta che:

ricusò in alcuna guisa di farlo. Perché all’amor di ingenerar figlioli [...] et a dilet-
ti che sogliono le donne prender da’ mariti, fu da lei con forte e costante animo
anteposta la castità e ’l viver verginale (Lutz 1980, 208).

Anche in seguito, dopo il tentato recupero di Urbino da parte di Guidobaldo, secondo Giustinian e Sanudo (Sanudo, *Diari* IV, 568), il Duca avrebbe chiesto ad Alessandro VI il cappello cardinalizio (evidentemente in cambio della totale recessione dai suoi diritti sul Ducato), ma il papa rifiutò, lodando anzi Elisabetta che “più presto la ’l voleva tegnir per fratello che refutarlo per marito” (Luzio, Renier 1893, 141). Dai documenti del tempo si evince chiaramente che le pressioni di Cesare Borgia in questo senso erano fortissime. Elisabetta dunque, rifiuta il divorzio e continua a condividere fino alla fine il talamo maritale, vivendo “nelli abbracciamenti e congiungimenti di lui, qualunque quelli si fussero” (Pietro Bembo, *Volgarizzamento del De Guido Ubaldo Feretrio et Elisabetha Gonzaga*, ed. Lutz 1980, 210).



Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, olio su tavola, 1504-1505, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Certo è che in questa spinosa situazione Elisabetta tenne fede all’impegno (a cui fa chiaro riferimento il Bembo) di salvaguardare il buon nome del marito. Ma comunque non mancò mai di corteggiatori: Bernardo Accoliti d’Arezzo, Unico Aretino, in una lettera del 15 marzo 1502 indirizzata a Isabella d’Este loda le sue virtù, paragonabili solo a quelle della “miracolosa” Duchessa d’Urbino, di cui si professa “innamorato”. Nel *Cortegiano* lo stesso Aretino la chiama “ingrata” perché non contraccambia e scoppia in una scherzosa (ma non troppo) sfuriata amorosa, prendendo spunto dal pendaglio a forma di S che la Duchessa portava in fronte (si tratta forse di un segno che allude allo stesso scorpione appeso a un cordoncino che gira intorno al capo di Elisabetta nel famoso ritratto di Raffaello

agli Uffizi (sul tema riprendo e riprendo al contributo già pubblicato in questa stessa rivista: Bonoldi, Centanni 2010).

Nonostante l'ardente corteggiamento di cui abbiamo traccia nel "gioco sulla S" di cui ci racconta Baldesar Castiglione, Elisabetta rinunciò quindi, ripetutamente, all'annullamento del matrimonio, perfino quando questa opportunità le viene offerta, consenziente Guidobaldo, per ragioni politiche e di salvaguardia personale. Rifiutò persino quando – stando al Bembo – le venivano offerte dal Papa altre nozze "con un barone di Franza" in sostituzione dello sfortunato matrimonio con il Duca Guidobaldo.

Sappiamo dalle fonti che con tutta probabilità la medaglia, opera di Adriano Fiorentino, fu eseguita nel 1495 (quindi quando Elisabetta era già sposata da sei anni) e fu particolarmente apprezzata dalla committente. Nel maggio del 1495, infatti, Elisabetta in una lettera alla cognata Isabella d'Este Gonzaga, raccomanda Adriano come perito scultore e afferma che nei tre mesi del suo soggiorno a Urbino aveva fatto per lei alcune belle medaglie. Gli stessi elogi della perizia di Adriano sono anche in una lettera all'amato fratello Francesco, datata sempre maggio 1495:

Li significo come ell' [Adriano fiorentino] è bon scultore e ha qui facte alchune medaglie molto belle (Luzio, Renier 1893, 84).

La composizione del motto e dell'emblema, in relazione alle vicende biografiche di Elisabetta, ci permette di ricostruire un significato augurale ben preciso. Mediante il linguaggio del mito l'impresa augurale promette un riscatto dalla disgrazia della sterilità: l'evento di una fecondazione miracolosa potrebbe sempre presentarsi – come nel caso di Danae, per intervento divino – purché ci si voti a Fortuna, che per definizione è *fugiens*, ma che per una volta potrebbe risultare benevola. E, proprio perché *fugiens*, la grazia inattesa che Fortuna potrebbe procurare va catturata e diretta, secondo l'intenzione, mediante le briglie, pronte ad afferrare le gocce infuocate.

L'augurio non si realizzerà, nonostante il voto alla Fortuna. Guidobaldo doveva morire, nel 1508, a soli 35 anni e nel frattempo, nel 1503, i Duchi di Urbino avevano riconquistato definitivamente, dopo alterne vicende, i loro territori caduti in mano al Valentino e si erano ristabiliti in città e dell'anno seguente è la decisione di adottare come erede Francesco Maria della Rovere, figlio di Giovanni della Rovere e quindi nipote di Giulio II: il contratto di adozione (mediante cui un Della Rovere diventava erede del feudo urbinato) venne proposto dal Papa nel maggio del 1504: nel settembre dello stesso anno i popoli e i maggiorenti del Ducato giurarono fedeltà al giovane erede (Giustinian, *Dispacci* III, 239). Nel 1504 dunque, a quanto si evince dai fatti, Elisabetta aveva rinunciato alla speranza di una maternità naturale.

In data 2 marzo 1505 verrà poi siglato un patto nuziale tra il tredicenne Francesco Maria e la decenne Leonora Gonzaga, figlia maggiore di Isabella (Lutz 1980, 102, n. 4): una figlia mai troppo amata dalla madre, che invece fin da bambina aveva goduto dell'affetto e della maternità suppletiva di Elisabetta. Il matrimonio fu celebrato a Urbino nel dicembre del 1509 (e poi riconfermato con una cerimonia solenne al cospetto di Giulio II a Roma nel febbraio del 1510): Elisabetta si recò di persona a prendere a Mantova la giovane sposa e da questo momento in avanti le due donne saranno inseparabili, nominate insieme, fino alla morte di Elisabetta, come le "Duchesse di Urbino".

Isabella, in diversi documenti, riconosce l' "adozione" della figlia da parte della cognata non solo di fatto ma anche in una forma ufficiale; nel suo testamento redatto nel 1535 – quando Elisabetta era già morta dal 1526 – nella parte relativa a Leonora, così si trova scritto:

Sapendo essa Ill.ma Testatrice sicome la Ill.ma Si.a Isabetta Duchessa d'Urbino, di grata memoria, non solo tolse per figliuola la ill.ma Sig.ra Leonora, Duchessa al presente d'Urbino, figliuola di essa S.ra Testatrice, ma anchora si come figliuola l'ha trattata et exercitato in lei l'offitio materno [...] pur acciochè di continuo ve tenga memoria di essa S.ra Testatrice [...] li lassa la sexta parte de ducati venticinquemillia ad essa S.ra Testatrice dati in dote.

Commenta e spiega Luzio:

La generosa Marchesa, prodiga di lasciti non solo alla prole sua, ma a congiunti, damigelli e famigliari d'ogni genere, nel testare a favore di Leonora, sente il bisogno di chiamare a mediatrice la defunta prediletta Duchessa, quasi che in grazia sua unicamente essa benefichi Leonora. [...] Vien quasi a dire: per quanto sia stata più figlia d'Elisabetta che mia voglio che si rammenti di me (Luzio, Renier 1893, 282).

Elisabetta dunque, sterile suo malgrado, "vidua" anzitempo per destino e poi per sua nobile scelta, era destinata a riversare il suo affetto materno sul figlio adottivo, e, soprattutto, sulla nipote, figlia di Isabella e dell'amato fratello Francesco. Ma nel 1495 – data di esecuzione della medaglia – quando il caso dell'impotenza di Guidobaldo non era ancora conclamato, la ventiquattrenne Elisabetta, che comunque amava il marito e, per ricorrere alle parole del Bembo, si intratteneva con lui in "abbracciamenti e congiungimenti, qualunque quelli si fossero", poteva ancora coltivare la speranza di una improbabilissima maternità (sul punto conviene anche la critica più recente, in forma però dubitativa e subordinata all'interpretazione prevalente dell'impresa come allegoria delle virtù di Elisabetta: "Il rovescio alluderebbe alle virtù della Duchessa e forse alla sua speranza che nel 1495 era ancora viva di poter mettere al mondo un erede", Gasparotto 2013, 201).



(a sin.) Tiziano Vecellio, *Danae*, olio su tela, 1545, Napoli, Museo di Capodimonte; (a des.) Antonio Allegri (Correggio), *Danae*, olio su tela, 1531-1532, Roma, Galleria Borghese.

La figura di Danae aveva dato prova nei secoli di una tenace persistenza nell'immaginario e di una disponibilità a contrastanti declinazioni, negativa (come esempio di corruzione in Agostino) o positiva (come *imago Pudicitiae* e prefigurazione mariana); di là a breve il soggetto della divina fecondazione della figlia di Acrisio era destinato, nel repertorio di Tiziano, di Correggio e degli artisti del Rinascimento maturo, a farsi immagine, più o meno lussuriosa e lasciva, del trionfo della seduzione oltre qualsiasi ostacolo, della potenza erotica che supera qualsiasi barriera.

Ma sul finire del XV secolo, quando il mito prestava concetti e figure a un immaginario ancora tutto umanistico e cortese, il mitema di Danae era perfetto per la figurazione di una maternità miracolosamente invocata. Dopo la sua morte Pietro Bembo scriverà di lei: "O aurea vergine, o singular eccellenzia, o virtù incomparabile e quasi incredibile di costei" (Pietro Bembo, *Volgarizzamento del De Guido Ubaldo Feretrio et Elisabetha Gonzaga*, ed. Lutz 1980, 213). Nel 1495 Elisabetta Gonzaga poteva sperare, come Danae, di afferrare un'occasione miracolosa della *Fortuna fugiens*, sperare che accadesse a lei quel che era accaduto a Danae, sperare di divenire davvero "aurea vergine" come la chiama l'amico Pietro Bembo il quale, rivolgendosi a lei con questo epiteto, non poteva non aver presente la fanciulla mitica che la Duchessa aveva scelto come figura della sua impresa. Immagine e motto sul verso della medaglia di Adriano Fiorentino, di cui Elisabetta nelle lettere al fratello e a Isabella si mostra tanto entusiasta, fissavano così, in sintesi icastica, la sua condizione e la sua speranza.

English abstract

Adriano Fiorentino's medal for Elisabetta Gonzaga (1495) exhibits on its reverse a naked woman, lying on a bed, under a rain of fiery flames. In 1985 Salvatore Settis identified the figure as Danae impregnated by Zeus' golden rain. Acrisius' daughter, who was locked up in a tower,

was considered a negative character by the Fathers of the Church, like an allegory of *puccitia mulieris auro corrupta* (Augustine, *De Civitate Dei* XVIII, 13), then in the Middle Ages she was rehabilitated as *imago Pudicitiae*, until Danae was considered a prefiguration of Virgin Mary, impregnated by the Holy Spirit. The reasons why Elisabetta Gonzaga chose the character of Danae for her medal are explained in the essay. The Duchess of Urbino, a loving and faithful wife, was doomed to sterility because of her husband's known impotence, but she hoped for a miraculous impregnation: the motto on the medal – HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS – is an expression of her hope, suggesting that Elisabetta, like Danae, had dedicated herself to 'Fortuna fugiens', the instant and unexpected Fortune. In 1495 Elizabeth still hoped she would share Danae's fate. Pietro Bembo appears as one of main characters of Baldassare Castiglione's *The Book of the Courtier*, near the lady Elisabetta, which leads the overnight dialogues: at the center of the Palace, Elisabetta, as a model of courtesy and grace, is alone, without the Duke because of his sickness and infirmity. After the Dukes of Urbino died, Bembo dedicated an eulogy to them, *De Guido Ubaldo Feretrio et Elisabetha Gonzaga Urbini Ducibus*, in which he revealed in detail Elisabetta's unhappiness due to infertility: in the eulogy Bembo called his loved friend Elisabetta "a golden virgin", like Danae.

Riferimenti bibliografici

Bonoldi, Centanni 2011

L. Bonoldi, M. Centanni, *Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglione, Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S'*, "La Rivista di Engramma", 86 (dicembre 2010).

Corboz 2000

A. Corboz, *La Danae di Mabuse (1527) come testimonianza dell'idea di Sancta Antiquitas*, "Artibus et Historia" n. 21, vol. 42 (2000), 9-29.

Gasparotto 2013

D. Gasparotto, *Medaglia ritratto di Elisabetta Gonzaga duchessa di Urbino*, in G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013*, Venezia 2013, 200-201.

Hill 1930

G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930.

Hofmann 2008

H. Hofmann, *Literary Culture at the Court of Urbino during the Reign of Federico da Montefeltro*, "Humanistica Lovaniensia" (2008), 1-59.

Karanastassi 1992

P. Karanastassi, "Nemesis", in LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VI, Zurich und Munich 1992, 733-762.

Lutz 1980

M. Lutz, *Pietro Bembo. Volgarizzamento des Dialogs De Guido Ubaldo Feretrio et Elisabetha Gonzaga Urbini Ducibus*, kritische erstausgabe mit Kommentar, Geneve 1980.

Luzio, Renier 1893

A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni familiari*, Torino-Roma.

Maffre 1986

J. J. Maffre, "Danae", in LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. III, Zurich und Munich, 325-357.

Mataloni, s.i.d.d.

C. Mataloni, "Giove e Danae" – scheda 24, in "Iconos. Viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio", Università di Roma "La Sapienza".

Panofsky 1933

E. Panoksy, *Der gefesselte Eros*, "Oud-Holland", 50 (1933), 193-217.

Piccinelli 1653

F. Piccinelli, *Mondo Simbolico o sia Università d'Imprese, scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane [...]*, Milano 1653.

Quondam 1981

A. Quondam, *Introduzione*, in Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Milano 1981.

Rossi 1995

M. Rossi, *Le medaglie dei Gonzaga. Catalogo*, in S. Balbi de Caro (a cura di), *I Gonzaga. Monete Arte Storia. Catalogo della mostra (Mantova 1995)*, Milano, 394-446.

Saxl 1942

F. Saxl, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, "Journal of Warburg and Courtland Institutes", 5 (1942), 82-142.

Settis 1985

S. Settis, *Danae verso il 1495*, "I Tatti Studies. Essays in the Renaissance" vol. I (1985), 207-237.

Trisciuzzi s.i.d.d.

S. Trisciuzzi, "Giove e Danae" – scheda 19, in "Iconos. Viaggio interattivo nelle Metamorfosi di Ovidio", Università di Roma "La Sapienza".



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • maggio 2013

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2013**
numeri **103-106**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | Luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.