

la rivista di **en**gramma
2015

128–129

La Rivista di Engramma
128-129

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 128-129
anno 2015

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **128-129** anno **2015**
128 gennaio/febbraio 2004
129 marzo 2004
finito di stampare novembre 2020

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

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

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-12-0
ISBN digitale 978-88-31494-13-7

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 | *128 luglio/agosto 2015*

104 | *129 settembre 2015*

128

luglio/agosto 2015

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 128

Bordignon | Centanni | Cerri | Kaballà | Incudine | Lo Piparo | Midolo
Montemagno | Ovadia | Rimini | Sacco | Squire | Taplin

MYTHOLOGEIN

A CURA DI GIULIA BORDIGNON E FABIO LO PIPARO

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo cecchetto, claudia daniotti, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, alberto giacomini, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO

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

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 128 | luglio/agosto 2015

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

ISBN 978-88-98260-73-7

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

- 7 | MYTHOLOGEIN
Giulia Bordignon, Fabio Lo Piparo
- 11 | CHE COSA FU IL MITO PER I GRECI: UNA MESSA A PUNTO
Giovanni Cerri
- 37 | KICKING THE HABIT?
Michael Squire
- 53 | THE STRENGTH AND BEAUTY OF OTHER CULTURES
Oliver Taplin
- 61 | UN "CUNTU" PER *SUPPLICI* DI ESCHILO (REGIA DI MONI OVADIA, INDA,
SIRACUSA 2015)
Mario Incudine, Pippo Kaballà, con una Nota di Monica Centanni
e Stefania Rimini
- 73 | IL TEMPO SOSPESO, SU UNA RIVA PERCOSSA DAL MARE
Giuseppe Montemagno
- 79 | L'ANTICO SI VESTE DI MODERNO
Martina Midolo
- 83 | BRICIOLE DAL BANCHETTO DI OMERO
Giulia Bordignon, Fabio Lo Piparo
- 91 | FIGURE DEL MITO, SECONDO JAMES HILLMAN
Daniela Sacco

Giulia Bordignon, Fabio Lo Piparo

εἰ οὖν ἔχεις ἐναργέστερον ἡμῖν ἐπιδείξαι ὥς
 διδακτόν ἐστιν ἡ ἀρετή, μὴ φθονήσης ἀλλ' ἐπιδείξον.
 [...] ἀλλὰ πότερον ὑμῖν, ὥς πρεσβύτερος νεωτέροις,
 μῦθον λέγων ἐπιδείξω ἢ λόγῳ διεξελθὼν;
 [...] Δοκεῖ τοίνυν μοι, [...], χαριέστερον εἶναι μῦθον ὑμῖν λέγειν.
 Platone, *Protagora* 320b, 8/320c, 7

“Se dunque sei in grado di mostrarci più chiaramente come la virtù sia insegnabile, non rifiutarti, piuttosto dimostracelo! [...] Ma preferite che ve lo dimostri raccontando un mito, come fanno gli anziani con i più giovani, o con un ragionamento? [...] Mi sembra più piacevole [...] raccontarvi un mito”. Nello scambio di battute tra Socrate e Protagora, l’attento e scaltro gioco linguistico proposto da Platone esemplifica brillantemente quanto sia semplicistico contrapporre – quasi ridurre a coppia antitetica e manichea, binomio di opposti reciprocamente impermeabili – le categorie di *mythos* e *logos*, una contrapposizione che troppo a lungo è stata veicolata come luogo comune nei manuali di storia della filosofia e di letteratura greca.

Categorie sorelle, *mythos* e *logos*, sono giustapposte ma ‘siamesi’, al punto da offrirsi quale vicendevole puntello semantico in una costruzione lessicale che definisce all’unisono narrazione e argomentazione, suggestione e rappresentazione mitica accanto (e insieme) a ‘logica’ costruzione e deduzione: *mythologeîn* è la formula che dà il titolo a “Engramma” 128.

Le forme lessicali e le locuzioni che in greco sfruttano la tensione semantica inclusa nel binomio *mythos* e *logos*, fin dalla prima formulazione di Platone, ricorrono nelle opere del filosofo e nella letteratura successiva con varie e fluide accezioni: da “raccontare una mito” a “diventare oggetto del mito”, da “narrare fatti antichi” a “raccontare un storia quasi per gioco”; e ancora: “definire un progetto educativo, un programma legislativo” aspirando a precisi – e passati, dunque ‘mitici’ – modelli di virtù e perfezione. Oppure, ancora: “ritrarre per scene”, “(di)mostrare per storie e immagini”, “narrare ‘facendo vedere’”. Un caleidoscopio tematico e un produttivo cortocircuito polisemico sprigiona, dunque, da un nucleo concettuale centrale nello studio della cultura e del pensiero, greco ma non solo, antico ma non solo.

Questo sistema di lenti, molteplice per gradazioni e punti focali, inquadra i contributi del nuovo numero di “Engramma”, a partire dalle definizioni teoriche del saggio di Giovanni Cerri, che ripercorre e offre nuovi spunti di lettura alla questione ‘che cosa fu il mito per i Greci’, cui segue l’approccio metodologico offerto dal contributo di Michael Squire: una riflessione sui rapporti tra ‘testo’ e ‘immagine’ nell’antichità greco-romana, impostato su un’analisi dell’*enargeia* iconica dell’advertisement contemporaneo legato al fumo e al tabacco. Un tema, questo, quanto mai attuale vista la recentissima bozza di decreto legislativo del Ministero della Salute pubblicata proprio in questi giorni (20 luglio 2015), che recepisce in Italia la “direttiva tabacco” europea, con una nuova campagna dal forte impatto visivo ed emozionale basata su foto impressionanti più che su slogan salutisti (o terroristici): a ribadire la potenza, per dirla con i trattati rinascimentali di emblematica, del ‘corpo’ immaginale rispetto all’‘anima’ testuale. Potenza icastica che, insegna Squire, il marketing delle compagnie produttrici di tabacco sa peraltro maneggiare alla perfezione, ribaltando sofisticamente il senso del messaggio (che dovrebbe coincidere con l’ammaestramento – socratico – dell’insegnabilità della virtù): il vizio (del fumo) diventa *status symbol*, accattivante e seducente ‘mito’.

Al mito messo in scena si riferiscono in “Engramma” 128 contributi dedicati agli spettacoli teatrali del LI Ciclo di Rappresentazioni classiche messe in scena dalla Fondazione Inda nel Teatro greco di Siracusa nella stagione maggio/giugno 2015: la recensione, a cura di Oliver Taplin, delle *Supplici* di Eschilo, che firma anche l’intervista al regista Moni Ovadia, in un contributo che incrocia lo sguardo del filologo con le riflessioni dell’uomo di teatro; la pubblicazione inedita del “cuntu” composto da

Mario Incudine e Pippo Kaballà per il dramma di Eschilo/Ovadia, corredato di una Nota di Monica Centanni e Stefania Rimini: un sanguigno e fortunatissimo incontro tra *argumentum* tragico e una vibrante, popolare tradizione performativa, a suggellare la forza e la bellezza delle culture 'altre'. E ancora, la recensione di Giuseppe Montemagno dell'*Ifigenia* in Aulide di Euripide per la regia di Federico Tiezzi, e la recensione di Martina Midolo della *Medea* di Seneca allestita da Paolo Magelli. *Mythos* e *logos* che, nelle tre tragedie, insieme inscenano il dramma dell'*hospes/hostis* sono, di nuovo, attualissimi veicoli per persuadere alla virtù i *politai* contemporanei.

In linea con il contributo di Michael Squire si pone, da parte dei curatori del presente numero, la presentazione del volume *Scene dal Mito. Iconologia del dramma antico*, raccolta di saggi sui rapporti tra drammaturgia e iconografia vascolare greca, edito di recente nella collana Guaraldi | Engramma e ultimo frutto del seminario itinerante Pots&Plays del Centro studi classicA | Iuav, cui "Engramma" ha dedicato in questi anni uno specifico tema di ricerca.

Segue la lettura, a cura di Daniela Sacco, del volume *Figure del Mito* di James Hillman, recentemente pubblicato in traduzione italiana per i tipi di Adelphi: il contributo propone un originale approccio ermeneutico alle tematiche del volume, in cui il mondo immaginale della tradizione mitica greca è intimamente connesso all'esperienza esistenziale dell'uomo e alla sua espressione anche nel contemporaneo, "un tentativo – per dirla con Hillman – di mostrare come l'antichità possa essere rilevante per la vita della psiche e come la vita psichica possa rivitalizzare l'antichità".

Immagini che raccontano/diventano miti; miti che trasmettono/diventano immagini. In una parola sola: *mythologeîn*.

CHE COSA FU IL MITO PER I GRECI: UNA MESSA A PUNTO

Giovanni Cerri

UN INTERROGATIVO ANGOSCIOSO

Sui miti dei Greci sono stati scritti innumerevoli trattati e repertori, ad uso scientifico o ad uso scolastico, dall'antichità stessa fino ai giorni nostri (una breve ed efficace sintesi storica è offerta da Bremmer 2011). Una caratteristica comune a tutti è stata l'invarianza del loro oggetto: l'insieme dei racconti sugli dei e sugli eroi. A nessuno dei trattatisti e raccoglitori è venuto mai in mente di inserire nel quadro un solo racconto di una diversa tipologia, come ad esempio favole esopiche (benché anch'esse fossero spesso chiamate dai Greci μῦθοι, oltre che αἶνοι o λόγοι), aneddoti su personaggi storici, novelle o racconti stupefacenti disseminati nella produzione storiografica, a partire da Erodoto, trame di quei lunghi racconti di invenzione che noi moderni siamo soliti chiamare 'romanzi'.

Ma, mentre i repertori, i trattati o i manuali, che dir si voglia, continuano a non avere dubbi su ciò che debbano inglobare e su ciò che debbano escludere, perché appare loro evidente (e a ragione), soprattutto dalla seconda metà del Novecento si è venuta sviluppando in parallelo una discussione teorica a forti connotazioni scettiche: partendo dall'esigenza di una definizione sintetica ed esaustiva di 'mito', e non riuscendo mai a trovarne una che riesca a coprire tutti i casi da essa stessa prospettati, tende a concludere che non esista un oggetto 'mito' (*myth*, in inglese; *mythe*, in francese; *mythos*, in tedesco; *mito*, in spagnolo) e che la nozione 'mito' sia essa stessa un 'mito', cioè un pregiudizio costruito a poco a poco dal pensiero moderno, privo di riscontro nella fenomenologia storica. Ciò è in parte vero in parte falso. Cominciamo col distinguere tra due linee di

ricerca, che spesso vengono confuse tra loro da questo o quel teorico, ma che debbono invece essere rigorosamente distinte, se si vuol venire a capo del labirinto discorsivo in cui ci si è cacciati.

Se ci si pone da un punto di vista di antropologia generale e comparativistica, si inseriranno nel *dossier* racconti leggendari di molti popoli antichi, medievali e moderni, europei ed extra-europei, e si cercherà una formula che si attagli a tutti quanti. Non la si trova, e il perché è evidente. Si tratta di fenomeni narrativi molto diversi fra loro, al di là di analogie solo apparenti, ciascuno strutturato dal contesto storico che lo produce e in funzione del quale opera. Chiamiamoli pure tutti quanti 'miti', o con qualche termine equipollente: è lecito. Ma avremo allora a che fare con un vocabolo polisemico, di una polisemia nella quale i vari significati saranno tra loro piuttosto omonimi che sinonimi. Se cercassimo una definizione omnicomprensiva, nella sostanza non andremmo al di là dell'elenco offerto dalla voce 'mito' o 'leggenda' o 'saga' di un qualsiasi lessico enciclopedico moderno.

Una diversa linea di ricerca, certamente più saggia, è quella di limitare l'approfondimento teorico ai miti di un singolo popolo in un'epoca determinabile e determinata della sua storia; nel nostro caso ai miti greci antichi, da Omero al VI secolo d.C. Senonché, anche in questa prospettiva più ristretta, la riflessione teorica recente ha ravvisato o ha creduto di ravvisare gravi aporie; e la vena scettica riemerge insistente, anche nei critici che vorrebbero opporsi alle tesi più radicalmente scettiche. Sentiamo ad esempio quanto dice Kirk [1974]1977, p. 10 sg.:

Un esperto di miti nordici afferma che la mitologia "è il commento degli uomini di una data età o civiltà sui misteri dell'esistenza e della mente umana, il loro modello di comportamento sociale e il loro tentativo di definire in storie di dei e di demoni il loro senso delle realtà profonde" (H.L. Ellis Davidson, *Gods and Myths of Northern Europe*, Harmondsworth 1964, p. 9).

Si potrebbero raccogliere decine di generalizzazioni come questa, ognuna in disaccordo con quasi tutte le altre, ognuna mirante a proporre una definizione dell'essenza occulta di tutti i miti di ogni parte del mondo. Il difetto di tali tentativi non è soltanto il loro carattere arbitrario né la mancanza di testimonianze a loro suffragio, ma anche, cosa più grave, il tacito assunto che i miti siano tutti dello stesso tipo e che possa e debba esistere una spiegazione universale della natura e dello scopo di tutti senza distinzione. Sembra che la maggior parte degli studiosi non abbia riflettuto che

le migliaia di storie particolari cui viene comunemente applicato il nome di 'mito' coprono un'enorme gamma di argomenti, di stili e di atmosfere; sicché è *a priori* probabile che la loro natura essenziale, la loro funzione, come pure il loro scopo e la loro origine, siano anch'essi variabili.

Si osservi la diversità dei miti seguenti: la castrazione di Urano, il cielo, ad opera di suo figlio Crono, padre di Zeus; Adamo ed Eva; Noè e l'arca; la creazione di Pandora, che in seguito sprigiona i mali del vaso; Edipo che risolve l'enigma della Sfinge e scopre il proprio parricidio e incesto; il Minotauro nel Labirinto; Zeus che si trasforma in toro o in pioggia d'oro per amoreggiare con Europa e con Danae; le fatiche di Eracle; la nascita del dio Apollo e di sua sorella Artemide nell'isola di Delo; il mito di Er nel libro X della *Repubblica* di Platone, in cui Er attingeva la visione dell'intera struttura del cielo e della terra; la morte degli dei o Ragnarøk nella *Edda* scandinava; il serpente dell'arcobaleno, figura di creatore che compare nei miti di numerose tribù di aborigeni australiani. Sono tutti miti – non c'è tra di loro alcun ambiguo 'racconto popolare' o 'leggenda', che tratteremo tra breve – e basta considerarne alcuni per comprendere le profonde differenze in essi implicite. Un risultato importante del nostro studio dev'essere la risoluta affermazione, contro tutte le teorie universalistiche del mito che esamineremo nei capp. III e IV (ivi comprese le nuove venute, come la teoria strutturalistica di Lévi-Strauss), che non può darsi alcuna definizione comune, alcuna teoria monolitica, alcuna risposta semplice e trionfale a tutti i problemi e alle incertezze relative ai miti. Per questo rispetto i miti greci seguono gli altri.

Dunque non sarebbe possibile trovare un denominatore comune, non solo tra miti greci antichi e miti di altre culture, ma nemmeno tra miti greci, quali la castrazione di Urano, il vaso di Pandora, la vicenda di Edipo, il Minotauro, gli amori di Zeus con Europa e con Danae, le fatiche di Eracle, la nascita di Apollo e Artemide a Delo; miti troppo diversi fra loro per qualità e struttura! In maniera molto simile, ma più caustica, si esprime des Bouvrie 2002, p. 20:

A general cause of much misunderstanding in the field of our study is the fact that we are familiar with the concept of 'Greek mythology', *The Greek Myths* being a corpus of tales expressed in different kinds of literature and visual arts, the tales of particular individuals as Odysseus, Oidipous, Helene, Medeia and so forth. Understood in this sense, the definition of 'myth' is clear and simple, a group of identifiable *tales*, which by corollary we consider as historically and otherwise 'untrue'. But while we can readily determine whether a tale was part of the corpus of 'Greek myths' or not, we have great difficulty in answering the question, what kind of

phenomena 'myths' are, and in giving one single definition. This is due, of course, to the fact that we start with catching all kinds of fish into our net, only to conclude that there does not exist any unified kind of fish.

Non può fare a questo punto meraviglia che, fra tanti dubbi sollevati circa la possibilità di individuare una fenomenologia comune a tutti i racconti che noi chiamiamo 'miti', e non solo tra i miti di popoli diversi, ma anche tra quelli di uno stesso popolo, alcuni critici si siano poi spinti fino al punto di ritenere che 'mito' e 'mito greco' siano solo pseudoconcetti elaborati dagli studiosi degli ultimi tre secoli, senza alcun riscontro nella realtà della storia culturale. A quanto mi risulta, il primo ad aver avanzato questa tesi radicale e paradossale fu Detienne 1981: secondo lui, il 'mito' non esiste come fenomeno oggettivo; il termine 'mito' è creazione arbitraria della cultura europea moderna, che sussume alla rinfusa sotto questa denominazione tutti i discorsi prodotti da culture diverse che le appaiano inverosimili, incongruenti o scandalosi dal punto di vista morale. Dunque una nozione fittizia, elaborata in una prospettiva di antropologia generale, ma viziata in partenza da un preconconcetto eurocentrico. La tesi è stata poi ripresa da Claude Calame, con un percorso argomentativo più sottile. Leggiamo ad esempio Calame [1996] 1999:

Les Grecs n'ont jamais ni élaboré un concept unitaire et défini du mythique, ni reconnu dans le trésor de leurs propres récits un ensemble répondant de manière précise aux contours de cette catégorie (p. 9).

La negazione si fonda in sostanza su una ricognizione lessicografico-semantica della parola greca *μῦθος*:

Sans doute conçus et en tout cas prononcés par les Grecs, les *mûthoi* sont des récits qui ne correspondent pour eux ni à une classe narrative, ni à un concept ethnocentrique, ni à un mode particulier de la pensée. Renvoyant quand il est employé au pluriel à un ensemble flou de récits, le terme *mûthos* ne désigne pas une catégorie indigène; inversement, la catégorie moderne du mythe – récit traditionnel et fondateur, mais fictif par sa mise en scène du surhumain – n'est pas consacrée en Grèce par un signifiant spécifique (p. 45 sg.).

Noto che qui Calame, mentre la sta negando nella cultura greca antica, azzarda una breve definizione onnicomprensiva della nozione di 'mito' nella cultura moderna: 'racconto tradizionale e fondativo, ma fittizio, in ragione del fatto che mette in scena il sovrumano'. E come è nata quest'ultima? La sua risposta è la stessa già data da Marcel Detienne:

On comprend d'emblée comme mythique une histoire à laquelle il n'est pas possible d'accorder son adhésion. Cette application implicite, mais régulière, du critère de la vraisemblance narrative coïncide avec la nature anthropologique du concept de mythe; il faut le regard critique et distant de celui qui porte son intérêt sur des cultures géographiquement ou chronologiquement éloignées de la sienne pour classer dans la catégorie du Mythe des récits qui se situent par ailleurs au coeur de la tradition de ces communautés exotiques (p. 10).

Alla fine, lo scetticismo di Calame si spinge molto al di là di quello già molto spinto di Detienne. Non solo non è mai esistita nella cultura greca antica una nozione di 'mito greco' in qualche modo unitaria e in qualsiasi modo affine alla nostra, ma non esistettero in essa nemmeno miti concreti, ad esempio il 'mito di Oreste' o il 'mito di Edipo', che fossero realtà mentali a monte delle narrazioni concrete, orali o scritte, nelle quali si favoleggiò di Oreste e di Edipo:

En Grèce antique en particulier, les manifestations symboliques langagières conduisent régulièrement les catégories modernes du "récit mythique" et de l'"oeuvre littéraire" à se recouvrir. Les récits que nous appréhendons comme "mythiques" n'existent qu'actualisés et produits dans des formes de récitation, dans des formes littéraires attachées à des circonstances d'énonciation nettement définies. Il revient en particulier à ces formes, qui correspondent en général à des manifestations ritualisées, de présenter et d'intégrer les récits dits "mythiques" à une communauté de croyance donnée. Ce n'est que par abstraction, par la mise entre parenthèses des situations rituelles où on les mettait en scène, par l'exclusion des formes poétiques qui en étaient le moyen de communication, qu'on pu se constituer un mythe d'Oedipe ou une légende des Atrides (p. 48).

Che cos'era il 'mito degli Atridi', al di fuori dei racconti reali, orali o scritti, riferiti ai nomi propri degli Atridi? Che cos'è per noi, data la selezione casuale operata dalla tradizione dei testi antichi, al di fuori dei racconti che leggiamo ad esempio in Omero, in Stesicoro, in Pindaro, in Eschilo, in Sofocle e in Euripide? Nulla! Tali racconti sono più o meno divergenti fra loro: non è mai esistito da nessuna parte un racconto degli Atridi trascendente i diversi racconti. Ma in questo modo si slitta nella filosofia, anzi nella sofistica; e si fuoriesce dalla filologia, dalla storia e, soprattutto, dalla semantica. È come negare l'esistenza della *langue* oltre l'esistenza degli atti di *parole*, cosa che per altro è stata fatta da filosofi del linguaggio posteriori a De Saussure. Ma se di un vocabolo non esistesse un significato linguistico in qualche modo *a priori* rispetto ai variabili sensi concreti che

quello stesso vocabolo assume in questa o quella frase effettivamente pronunciata o scritta, come farebbero i parlanti a parlare e comprendersi? [1] Analogamente: come spiegare le evidenti costanti narrative tra le singole narrazioni concrete delle gesta degli Atridi? Con il caso? Con l'*imitatio* poetica? Con la coazione umana a ripetere il già sentito? Il 'mito degli Atridi' sarebbe e sarebbe stato solo un topos discorsivo, al pari di quelli dell'*hortus conclusus*, del 'mare in tempesta' o della *laudatio temporis acti*, tanto cara ai vecchi di tutti i tempi e di tutti i paesi del mondo?

Mi sono dilungato sul saggio di Calame perché, nella sua lucidità consequenzia e tormentosa, è emblematico dell'*impasse* in cui rischia di avvitarsi la teoria e, nello stesso tempo, è utile allo sviluppo ulteriore della riflessione. Personalmente, sono abbastanza d'accordo che 'mito', inteso come categoria universale di tutte le società in una determinata fase del loro sviluppo, sia uno pseudoconcetto da abbandonare [2]. Sono altrettanto convinto invece che molti popoli abbiano elaborato insieme di narrazioni aventi caratteristiche unitarie e da loro sentiti come appartenenti tutti a uno stesso *corpus* memoriale; che inoltre alcuni di questi *corpora* presentino oggettivamente caratteristiche tali, da consentire a noi di applicare loro l'etichetta di 'mito', purché non pretendiamo poi di trasformare l'impiego di questa parola, polisemica più o meno come tutte le parole di una qualsiasi lingua, in un termine rigoroso a significato univoco e scientifico, indicante in questo caso una sorta di categoria dello spirito umano. Mi sembra ad esempio che sia lecito parlare con piena fiducia di 'miti dell'antica India', 'antica mitologia germanica', 'miti scandinavi del medioevo', 'miti di popolazioni amerinde', ecc. In particolare mi sembra che si possa, anzi si debba continuare a parlare senza remore di 'mito greco', allo studio del quale ho dedicato praticamente tutta la vita, mi stessi di volta in volta occupando di Omero, dei lirici arcaici, di tragedia attica, di storiografia antica, di filosofia presocratica, di Platone o di Aristotele.

USCITA DAL LABIRINTO: RACCONTI DI DEI ED EROI

Forse l'errore di fondo di queste elucubrazioni teoriche è nell'impostazione della ricerca stessa. Se ne possono ravvisare due componenti:

- 1) La pretesa di definire esaustivamente in un solo enunciato o in poche righe, quasi alla maniera matematica o geometrica, quello che è un fenomeno complesso di storia culturale;

2) L'impostazione lessicale-semantiche della ricerca stessa. Il fatto che il greco *μῦθος* sia polisemico e possa applicarsi a qualsiasi tipo di racconto, anche storico in senso stretto, anzi a qualsiasi tipo di discorso, anche argomentativo e razionale, unito al fatto che, per converso, i racconti sugli dei e sugli eroi possano essere detti in greco, oltre che *μῦθοι*, anche *ἱστορίαι*, *διηγήσεις*, *λόγοι*, ecc., porta a una conclusione che sembra scontata, mentre in realtà è affrettata e incauta: i Greci non distinguevano nettamente i racconti sugli dei e sugli eroi da quelli che noi tendiamo a considerare tipi diversi di racconto, quali favole esopiche, aneddoti, novelle, romanzi; non li distinguevano nettamente nemmeno dal discorso storico in senso stretto, e nemmeno dal discorso oratorio o razionale; dunque, almeno in parte, se non *in toto*, l'idea di 'mito' è un'idea nostra, non un'idea greca.

Proviamo allora a battere una strada nuova, che a me del resto è sempre sembrata ovvia. Rinunciamo per prima cosa a ricercare una formula fulminante, una *alles erklärende Formel*, che in poche parole definisca un concetto, accingendoci invece alla descrizione articolata, anche se necessariamente riassuntiva, di un fenomeno culturale. Partiamo dalla cosa, non dal nome, scegliendo preliminarmente di quale tipo di racconto greco vogliamo parlare, e qui ci interessano i racconti sugli dei e sugli eroi; descriviamolo riassuntivamente, ma con un minimo di analisi; verifichiamo poi se ci siano elementi per determinare se questo, che per noi è un prodotto culturale ben individuabile nell'ambito della civiltà greca, sia stato tale anche per i Greci stessi, e a partire da quando lo sia stato. [3]

Di fatto siamo soliti chiamare e schedare come 'miti greci' i racconti sugli avvenimenti accaduti in un tempo del lontano passato, in cui gli uomini ancora non c'erano, e c'erano solo gli dei, e in cui poi gli uomini antichi delle prime generazioni (appunto gli eroi) avevano rapporti diretti e personali con gli dei. Erano figli o nipoti di dei o dee unitisi sessualmente a donne o uomini, ed essi stessi accedevano a tali unioni sessuali. Erano perciò "divini" (*δῖοι*).

Gli dei continuavano a essere operanti nella vita degli eroi durante l'intero arco della loro esistenza: apparivano loro in sogno o in pieno giorno, li consigliavano, li rimproveravano, li aiutavano, li salvavano nei momenti cruciali; ma ogni eroe non aveva soltanto divinità benevole: gli si opponevano divinità ostili, che cercavano di contrastarne l'azione, fino a portarli talvolta alla rovina o alla morte. Le guerre di allora erano guerre di eroi e di dei: gli dei si dividevano in due partiti, ciascuno schierato a fianco

di uno dei due eserciti umani. Né la loro influenza si esercitava per via puramente provvidenziale: intervenivano di persona negli scontri armati, colpivano di loro mano i guerrieri che odiavano, proteggevano dai colpi quelli che amavano.

Dunque il lontano passato degli dei e degli eroi aveva nella memoria dei Greci uno statuto oscillante tra il 'meta-storico' e lo 'storico'. Era meta-storico, perché ontologicamente diverso rispetto a tutte le epoche successive della storia, nelle quali, come nel presente e nel futuro, sono esclusi rapporti di convivenza sociale tra dei e uomini, che possono e debbono comunicare con gli dei solo indirettamente, attraverso la mediazione del rito religioso. Ma era anche storico, in quanto si pensava o si dava per inteso che quei racconti narrassero fatti realmente accaduti in un'epoca, sì, sostanzialmente eterogenea, ma comunque collocata nel tempo, anche in senso strettamente cronologico: gli ultimi eroi di cui si serbasse memoria, i più recenti, erano quelli della generazione immediatamente successiva agli eroi che avevano combattuto a Troia; e la fine della guerra di Troia era sentita come un evento antico, ma non perduto nella notte dei tempi; si riteneva che fosse avvenuta un certo numero di generazioni prima della presente, numero piuttosto alto, ma comunque limitato, non infinito o indefinito. Storici e cronografi dell'età classica ed ellenistica, calcolando da una parte il numero delle diverse generazioni oggetto dei racconti eroici, dall'altro il numero delle generazioni umane storicamente ricostruibili, avanzarono varie proposte di datazione concreta, con oscillazioni non enormi fra loro; la più accreditata fu quella che collocava la caduta e la distruzione della città all'anno 1184 a.C. Data in effetti accolta come buona approssimazione anche dagli storici e dagli archeologi moderni.

Naturalmente le nascite degli dei si collocavano per lo più in un passato lontanissimo, di molto antecedente alla più antica generazione eroica. Tuttavia, questo non era norma assoluta: ad esempio, secondo il mito il dio Dioniso, figlio di Zeus, era stato concepito e partorito da un'eroina, Semele, figlia di Cadmo, fondatore di Tebe.

Si narrava che gli dei stessi avessero creato per gli uomini, naturalmente in epoca eroica, ciascuno i propri santuari e rituali principali, che continuavano a essere attivi in questa o quella città o località reale. Che avessero fondato questa o quella città o ne avessero assunto il patronato privilegiato in conseguenza di questa o quella vicenda mitica. Anche agli eroi si attribuivano gesta connesse con la fondazione di città, di santuari

e rituali, di istituzioni civili. Alcuni di loro ricevevano culti funerari periodici in città e località connesse dal mito con qualcuna delle loro gesta: così, da oggetti di memoria, divenivano entità demoniche sempre attive e presenti. L'affabulazione continuò vivace anche nei secoli VIII-VI a.C., durante la seconda ondata coloniale greca: le fondazioni di città nuove, in piena epoca storica, erano invariabilmente ascritte, sul piano sia mitico sia rituale, a eroi del tempo antico, i quali ne avrebbero costituito il primo nucleo, o ne avrebbero decretato la nascita futura, già al loro tempo, dunque in epoca ben precedente a quella della fondazione umana.

Ne consegue che l'era divino-eroica era storica oltre che metastorica, non solo perché cronologicamente determinata, ma anche perché ogni cosa rilevante del presente umano, religioso e politico, trovava la propria ragione eziologica e traeva la propria legittimità dalle gesta narrate dai racconti sugli dei e sugli eroi. C'era un riscontro biunivoco, città per città, tra dati del mito e dati della realtà: paesaggio, rituali, templi, tribunali, dinastie regali, lignaggi aristocratici, consessi deliberativi, ecc.

Le fiabe della tradizione contadina moderna sono una isolata dall'altra. Cappuccetto Rosso, Biancaneve, La bella addormentata nel bosco, Barbablù, Pollicino, Il gatto con gli stivali: ognuno di questi personaggi ha la sua storia, nella quale nessuno degli altri compare in alcun modo.

I racconti greci sugli dei e sugli eroi sono invece interrelati e integrati fra loro in un'unica grande narrazione virtuale: tutti i personaggi fanno parte di due società interattive l'una con l'altra, la società divina e la società umana. Gli dei sono eterni, vivono sull'Olimpo, si conoscono tutti, anzi appartengono a una sola famiglia, si amano, si odiano, si rappacificano, proliferano, intervengono a loro piacimento nella società umana. Gli eroi sono mortali, perciò possono entrare in rapporto diretto solo con quelli della loro stessa generazione o delle generazioni contigue, la precedente e la successiva. I racconti che li riguardano difficilmente riguardano uno solo di loro: ad esempio, Bellerofonte che vaga nella pianura Alea, Aiace che si suicida trafiggendosi con la spada. Ma i fatti che sono a monte di simili eventi solitari coinvolgono necessariamente altri eroi ed eroine, oltre che divinità, amiche o ostili. Nella maggior parte dei casi, i racconti, i miti, mettono in scena più eroi. Ci sono poi le grandi imprese collettive, come la spedizione degli Argonauti, Tebe assediata dai Sette, la guerra di Troia. Comunque tutti, eroi e dei, hanno ciascuno il suo posto in un intricato albero genealogico tendenzialmente unitario (basti pensare alle

tavole genealogiche offerte da P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951, poi riedito e ristampato numerose volte).

Ed è naturale che sia così, proprio come nella storia reale di re, principi, casate aristocratiche, tiranni, governanti, condottieri, poeti. Perché il mito è 'storia delle origini', protostoria leggendaria che dà inizio e senso alla storia.

E qui, nell'ambito di questo tentativo di dare un quadro generale del fenomeno 'mito greco', è necessario puntualizzare se, quanto e come i Greci credessero che i loro racconti sugli dei e sugli eroi fossero racconti di fatti realmente accaduti nel passato. È ormai divenuto classico il titolo dato al suo libro da Veyne [1983] 1984: *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Il punto interrogativo sottolineava la problematicità della questione. In realtà, i termini greci esprimenti 'credenza/credere' in riferimento agli dei, agli eroi e alle loro gesta, πίστις, πιστεύειν, νομίζειν, significano piuttosto 'dare fiducia', 'affidarsi', 'rispettare', 'rendere l'ossequio dovuto', che non un credere certo e incrollabile sul piano ontologico e storico. Ai miti si presta fede, perché sono consacrati dalla tradizione, sono carichi di valore culturale, sono strumenti efficaci di comunicazione sociale. Il crederci o non crederci fino in fondo non è pertinente al fenomeno (molto chiaro e incisivo in questa direzione è Ballabriga 1998; vedi anche Buxton [1994] 1997, 174-184, nel capitolo intitolato *Credere ai miti*).

Controprova di ciò è il fatto che, se il discorso slitta dal taglio serio al comico, si possono ben mettere alla berlina gli dei, gli eroi e le loro imprese, evidenziandone discretamente assurdità e inverosimiglianze. La cosa è plateale nella commedia attica antica; ma, se si legge con la dovuta intelligenza, affiora spesso e volentieri già in Omero, in particolare nelle sue descrizioni di quanto avviene in Olimpo, quasi sempre ispirate alla quotidianità di una cronaca familiare più comica che epica.

Non è il caso di insistere sul tema: ne verrebbe fuori un intero libro e devierei dal mio argomento. Vorrei però citare brevemente un proverbio arcaicissimo e un'affermazione programmatica di Esiodo. Il proverbio era già tradizionale al tempo di Solone, che se ne servì in una sua elegia (fr. 25 Gentili-Prato) [4]:

πολλὰ ψεύδονται αἰοιδοί.

Molte menzogne dicono gli aedi.

Gli aedi erano i poeti/cantori/recitatori degli antichi miti eroico-divini. In che senso Solone facesse suo il proverbio, data la nostra ignoranza del contesto da cui è tratto l'emistichio, non possiamo sapere. Ma l'enunciato in se stesso, in quanto proverbiale, dunque per definizione aperto a vari usi, può oggettivamente significare due cose un po' diverse fra loro: 1) 'i racconti degli aedi sono tutti falsi, in quanto invenzioni loro o della gente delle generazioni precedenti'; 2) 'gli aedi, riformulando poeticamente i racconti tradizionali, spesso (ma non sempre) li deformano e li ingigantiscono, venendo così a narrare falsità, invece che verità'. Comunque lo si intendesse, un detto popolare di questo tenore, risalente almeno al VII secolo a.C., la dice lunga sulla 'fede' dei Greci fin da allora. E si riscontra quanto a suo modo 'mitica' sia la ricostruzione storica idealistica e/o evolutuzionistica *vom Mythos zum Logos*, secondo la quale la grecità arcaica avrebbe creduto senza riserve ai racconti tradizionali sugli dei e sugli eroi, mentre la grecità posteriore, grazie all'avvento salvifico della razionalità, avrebbe cominciato finalmente a dubitarne.

Esiodo (VIII-VII sec. a.C.), nel proemio della *Teogonia* (v. 27 sg.), fa dire alle sue stesse Muse ispiratrici:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι

Sappiamo dire molte falsità simili a verità,
ma sappiamo, se vogliamo, cantare cose vere.

L'assunto del brano proemiale è che le Muse ispireranno a Esiodo la versione esatta del racconto teogonico. Ma la prima proposizione della frase implica che fossero correnti racconti difforni da quello che Esiodo sta per fare, e che tali racconti siano da considerare falsi. I due versi esiodei coincidono dunque con il proverbio citato da Solone, ove inteso nel secondo dei due suoi significati possibili.

I due detti arcaicissimi veicolano la coscienza precisa del fenomeno delle varianti, che ogni studioso del mito greco sa bene essere onnipervasivo: investe praticamente ogni mito in ogni suo segmento.

Di fronte a questa realtà di fatto, emergente all'ascolto di ogni *performance* aedica o rapsodica, a ogni racconto di sacerdoti ed eseti santuariali, come avrebbero mai potuto i Greci avere nei miti una fede di tipo dogmatico?

Dovremmo stare molto attenti a non ‘primitivizzare’ troppo, fino all’inverosimile, la mentalità dei Greci arcaici. Il grande antropologo E.E. Evans-Pritchard andava scoprendo a poco a poco, nelle sue ricerche sul campo, che i popoli ‘primitivi’ da lui studiati erano assai meno ingenui di quanto avesse supposto nell’ipotesi di partenza. Rimaneva perciò stupefatto quando leggeva libri di antichisti che, sulla base dei testi scritti superstiti, attribuivano ai Greci (e agli Ebrei) più antichi “uno spirito meno critico, molto più *naïf*, e addirittura puerile, rispetto a quello di selvaggi di livello tecnologico e culturale nettamente inferiore” (*Anthropology and History*, Manchester 1961, opuscolo ristampato poi in *Essays in Social Anthropology*, New York 1963. Il brano è citato in esergo al suo *Epilogue* da Ballabriga 1998).

Quali erano le ragioni che spingevano a narrare e rinarrare, ad ascoltare e riascoltare le storie degli eroi e degli dei? Quali erano le funzioni dello spettacolo aedico-rapsodico? Schematizzando al massimo, potremmo dire che, almeno a livello cosciente, ve ne erano almeno tre principali:

- 1) Funzione informativa: conoscere e ricordare la “verità” (ἀλήθεια) sul lontano passato delle origini del mondo naturale e umano.
- 2) Funzione edonistica: il “piacere” (τέρψις, ἡδονή) dell’ascolto, il fascino ammaliatore della narrazione, impreziosita dal dettato poetico, nonché dal canto e dal gesto sapiente del narratore-performer.
- 3) Funzione paradigmatica: le gesta di dei ed eroi erogavano un fascio di modelli operativi a livello di vita, sia pubblica sia privata. È limitativo avere di questo processo una concezione esclusivamente moralistica: certo, l’epos insegnava che cosa si deve e che cosa non si deve fare, per riscuotere il consenso sociale; ma, tra le righe, insegnava anche i comportamenti illeciti, discoprendone le dinamiche umanissime, spesso niente affatto spregevoli. E il pubblico, ascoltando e riascoltando i suoi miti, confermava e approfondiva la propria autocoscienza, provandone soddisfazione. Così il mito, attraverso la sua spettacolarizzazione, esercitava sulla popolazione quella stessa influenza mimetica che il cinema esercitò sugli uomini e sulle donne del Novecento (e che oggi, purtroppo, esercita la televisione commercializzata sulla nostra gioventù).

Addurrò un solo esempio, per chiarire questo concetto: la descrizione che Omero fa del canto di uno dei suoi personaggi aedi e della reazione entusiastica del suo pubblico eroico (corrispondente ovviamente all’ana-

loga reazione potenziale del pubblico umano che assisterà alla rapsodia dell'episodio omerico). Si tratta dell'esibizione di Demodoco nella piazza dei Feaci, davanti al popolo intero, e a Ulisse, anche lui presente (*Od.* 8, 258-369). Canta l'adulterio di Ares e Afrodite e la sua scoperta in flagrante da parte di Efesto, il marito tradito, davanti a tutti gli altri dei, che egli ha convocato fuori della sua camera da letto, perché fossero testimoni oculari del torto da lui subito. Quando ha intrappolato i due amanti clandestini in un marchingegno a rete da lui predisposto, la vista provoca un riso irrefrenabile e corale degli dei testimoni del fatto: è evidente che si fanno beffe non solo e non tanto della dea più bella e del dio più forte esposti nudi, avvinghiati tra loro e incatenati, al ludibrio collettivo, ma anche e soprattutto dell'ingenuità disarmante del dio zoppo del fuoco e della metallurgia, che ha anteposto la vendetta giuridica alla vergogna della sua umiliazione coniugale. Alla fine del canto di Demodoco, Omero sposta l'obiettivo sul pubblico (8, 367-369):

ταῦτ' ἄρ' αἰδὼς αἶδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν ἦσιν ἀκούων ἡδὲ καὶ ἄλλοι
Φαίηκες δολιχῆρετμοι, ναυσίκλυτοι ἄνδρες.

Questo il cantore glorioso cantava: e Odisseo
godeva in cuore ascoltando, e anche gli altri,
i Feaci dai lunghi remi, navigatori famosi.

“Godeva”, *τέρπετο*, verbo tecnico del godere poesia e musica. Quali erano gli elementi narrativi che avevano tanto diletto i Feaci e Ulisse (e che avrebbero diletto altrettanto i pubblici umani delle future rapsodie omeriche)? Certo, la giusta punizione degli adulteri; ma anche la loro marachella, lo struggente desiderio sessuale che li aveva spinti nel letto, la copula tra la bellezza femminile e la forza maschile, simboleggiati al loro massimo grado da Afrodite e Ares, l'inganno ordito ai danni del marito in viaggio, la preponderanza psichica dell'amore spontaneo sul vincolo giuridico. Un orizzonte familiare a tutti gli ascoltatori (mitici e non), per esperienza diretta o per sentito dire in città.

Al di là di queste funzioni più coscienti, ce n'era ancora un'altra, forse meno cosciente, ma più importante dal nostro punto di vista storico: questo raccontare e riaccontare, ascoltare e riascoltare, garantiva la preservazione del patrimonio narrativo che costituiva il pilastro fondamentale della cultura, il suo universo simbolico.

I RACCONTI SUGLI DEI E SUGLI EROI COME 'INSIEME' NELLA CULTURA GRECA ARCAICA

Mentre Ulisse è assente, non tornato ancora in patria, dopo tanti anni dalla fine della guerra di Troia, i Pretendenti bivaccano nella sua casa, dilapidandone il patrimonio. I loro banchetti, come tutti i banchetti aristocratici, sono allietati dal canto dell'aedo, che alla corte di Itaca è Femio, aedo particolarmente dotato e famoso. La scena è rappresentata in presa diretta alla fine del primo libro dell'*Odissea* (v. 325 sgg.). Questa volta Femio ha scelto di cantare "il ritorno luttuoso degli Achei" da Troia (v. 326 sg.). È la materia che sarà poi argomento dei *Ritorni* (Νόστοι), poema ciclico post-omerico, ma che è toccata anche più volte nello stesso poema omerico: ad esempio, il ritorno di Aiace d'Oileo, morto in mare; il ritorno di Agamennone, ucciso non appena tornato in patria; il ritorno di Menelao, estremamente periglioso e tormentato. Il canto non piace a Penelope, anzi le riesce insopportabile, perché le ricorda Ulisse, che non torna mai, forse morto in mare come Aiace, forse ucciso chissà dove da chissà chi, forse prigioniero di malvagi, e a rischio di essere ucciso dai Pretendenti al suo eventuale, ormai improbabile ritorno, come Agamennone da Egisto. Perciò chiede al cantore di scegliere un altro tema (v. 337 sg.):

Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἄοιδοί.

Femio, tu conosci molt'altre cose che incantano i mortali,
imprese d'eroi e di dei, quelle che gli aedi celebrano.

Gli ἄνδρες, "gli eroi", del secondo verso, celebrati dagli aedi come gli dei, sono chiaramente contrapposti ai βροτοί del primo verso, che sono "i mortali", "gli uomini comuni", che ascoltano il canto: dunque i racconti di eroi e di dei sono un insieme narrativo omogeneo, che si identifica con il repertorio professionale fisso dell'aedo; dell'aedo mitico, quale è Femio, ma ovviamente anche dei citarodi e dei rapsodi storici, che invariabilmente narrano storie di dei e di eroi.

Doveva trattarsi di una sorta di definizione formulare, se la ritroviamo pressoché identica nel proemio della *Teogonia* di Esiodo (vv. 99.101):

... αὐτὰρ ἄοιδος
Μουσῶν θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν.

... per parte sua l'aedo,
servitore delle Muse, le glorie degli uomini antichi
canterà e gli dei beati che hanno sede in Olimpo.

La norma che secondo Omero ed Esiodo regola il contenuto del genere poetico, trova puntuale riscontro nella realtà storica di epoca arcaica: in effetti, tutti i poemi esametrici narrativi di quel tempo, cioè tutti i poemi epici arcaici dei quali abbiamo in qualche modo notizia, a prescindere dalla loro lunghezza maggiore o minore, hanno a oggetto esclusivamente storie di dei ed eroi. C'è solo un poema in esametri che fa eccezione, confermando però la regola: le *Opere e i giorni* di Esiodo, che solo estensivamente si può chiamare poema epico, perché non ha contenuto narrativo, ma esortativo-didascalico. È evidente allora che le storie eroico-divine costituivano nella coscienza dei Greci, fin da allora, un livello narrativo ben individuato rispetto a qualsiasi altro, degno di un genere specifico ed esclusivo di conservazione memoriale.

Altri livelli narrativi erano di norma affidati a forme espressive diverse dalla sequenza uniformemente esametrica. Ad esempio, accanto all'epos mitico, fiorì già in epoca arcaica un epos storico: quasi a sottolineare il carattere meno universale e più occasionale dei suoi contenuti, assumeva la forma metrica del distico elegiaco, accostandosi così all'ambito della poesia simposiale e pragmatica [5]. Siamo informati sull'esistenza delle seguenti opere: Semonide di Amorgo (VII sec. a.C.), Ἀρχαιολογία τῶν Σαμίων [6]; Mimnermo di Colofone (seconda metà del VII sec. a.C. - prima metà del VI), Smirneide [7]; Senofane di Colofone (metà VI - inizio V sec. a.C.), Κολοφῶνος κτίσις e Ὁ εἰς Ἑλέαν τῆς Ἰταλίας ἀποικισμός [8]; Simonide di Ceo (stessa cronologia di Senofane), Εἰς τὴν ἐπ' Ἀρτεμισίῳ ναυμαχίαν e Εἰς τὴν ἐν Πλαταιαῖς μάχην [9]; Paniassi di Alicarnasso (prima metà del V sec. a.C.), Ἰονικά, che dovette essere una raccolta di Fondazioni ioniche [10]; Ione di Chio (V sec. a.C.), Χίου κτίσις. [11]

Le "favole esopiche" (Αἰσώπειοι αἶνοι οὗ λόγοι οὐ μῦθοι) erano tramandate per via di racconto colloquiale e prosastico, finché non vennero raccolte e fissate per iscritto, appunto in prosa, a partire dagli Αἰσώπεια di Demetrio Falereo (IV-III sec. a.C.).

Se si studiano a tappeto tutti i titoli e tutti i frammenti superstiti dei poemi epici arcaici in esametri, non solo si constata che erano tutti di argomento eroico-divino, ma si riporta anche la sensazione netta che ognuno di essi, quasi nell'ambito di un progetto panellenico unitario, tendesse a colmare

una lacuna, cioè a narrare un mito non ancora consegnato al ricordo esametrico orale e scritto. Solo molto raramente qualcuno di essi rinarra il già narrato, verte cioè su un mito già sviscerato da un precedente poema.

Cherilo di Samo (seconda metà V sec. a.C.) sembra avere ben presente questa norma non scritta, che tendeva a inibire la ripetitività, per perseguire invece la completezza dell'impresa poiematica complessiva. Scrisse un poema epico in esametri sulla storia delle Guerre Persiane (Περσῆς ο Περσικά), infrangendo per primo la regola che il genere epico narrativo esametrico fosse riservato alla materia mitica. All'inizio del poema, così giustificava la sua innovazione (fr. 1 Radici Colace = 2 Bernabé):

ἄ μάκαρ, ὅστις ἔην κείνον χρόνον ἴδρις ἀοιδῆς,
Μουσάων θεράπων, ὅτ' ἀκήρατος ἦν ἐτι λεμίων·
νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται, ἔχουσι δὲ πείρατα τέχναι,
ὔστατοι ὥστε δρόμου καταλειπόμεθ', οὐδέ πῃ ἔστι
πάντῃ παπταίνοντα νεοζυγὲς ἄρμα πελάσσαι.

Beato, chi era in quel tempo esperto di canto,
servitore delle Muse, quando intatto ancora era il prato;
ora che già tutto è assegnato, e le arti hanno limiti,
arriviamo com'ultimi in corsa, né possibile è più
dappertutto scrutando guidare il carro appena aggiogato.

I poeti epici del passato, quando si accingevano a mettere in moto il loro carro poetico, scrutavano l'orizzonte in tutte le direzioni (πάντῃ ἐπάπταινον), tenevano conto di quanto era stato già trattato dagli epici precedenti e di quanto restava da cantare delle storie eroico-divine. Il prato, la materia, era stata dissodata solo in parte; ognuno di loro puntava il suo veicolo verso una zona intatta, dove ci fosse ancora da falciare, verso un mito non ancora messo in versi, e partiva tranquillo. Ormai tutto è stato cantato, tutti i lotti del prato sono stati già assegnati in un'immaginaria divisione ecistica tra i poeti del passato (πάντα δέδασται), il poeta epico di oggi resta senza premio, come un corridore che arriva ultimo nella gara. Come fare? L'unica è infrangere la regola, forzare il limite dell'arte, i πείρατα τέχνης, e mettere a tema una storia umana, non eroico-divina. L'epos storico esametrico ha dunque, ormai, una sua legittimazione.

Mi sembra proprio che il quadro or ora delineato renda impossibile continuare a dubitare che le storie di dei ed eroi avessero un statuto chiaro, unitario, distinto e autonomo nella mente dei Greci, fin dagli inizi della

loro produzione poetica. La limitazione tematica che aveva governato l'epica arcaica passò pari pari alla tragedia classica, che sceneggiò invariabilmente storie di eroi e di dei, quasi mai fatti storici. Le eccezioni si contano sulle dita di una sola mano, e riguardano, proprio come il poema di Cherilo, quello scontro tra Greci e Persiani, che nella prima metà del V secolo sembrò rinnovare la lotta mortale narrata nell'*Iliade*, assumendo connotazioni per l'appunto mitiche ed epiche.

ΜΥΘΟΣ IN GRECO

Sulla storia semantica di μῦθος è stato già scritto abbastanza anche nel recente passato e gli studiosi hanno raggiunto un sostanziale e fondato consenso, che può essere riassunto in poche parole. Da Omero fino all'inizio del V secolo a.C., il termine ha il significato generico di 'parola', 'discorso', che può essere sia vero e giusto, sia falso e ingiusto. Spesso è parola autorevole, cui prestare fiducia e ossequio. Solo a partire dal V secolo, pur mantenendo in molti contesti il suo tradizionale significato generico, il termine viene a essere usato spesso nel senso ristretto di 'mito', cioè di 'racconto tradizionale sulle vicende di dei ed eroi'. Già in queste prime occorrenze (Pindaro ed Erodoto), come poi per lo più in epoca successiva, da Platone in poi, μῦθος, "mito", porta sempre in sé una connotazione più o meno esplicita di 'falsità' parziale o totale sul piano dell'effettivo svolgimento storico dei fatti.

Ovviamente condivido queste constatazioni, del resto palmari, sempre che non si irrigidiscano in dottrina dogmatica e tengano sempre presente che il senso di qualsiasi vocabolo varia sia pur leggermente da contesto a contesto e merita perciò di essere approfondito contesto per contesto. In questa sede, a conclusione della mia disamina, vorrei segnalare un'occorrenza omerica nella quale il termine, pur partendo dal suo solito significato generico di 'parola', 'discorso', assume decisamente la denotazione di 'racconto sugli dei e sugli eroi', nonché la connotazione di 'racconto veridico'.

Ulisse è alla corte di Alcino, re dei Feaci. Gli sta raccontando le sue avventure passate. In particolare, gli ha appena narrato il suo incontro all'Ade con le anime delle antiche eroine, i loro amori con questa o quella divinità, le proli illustri uscite da quelle unioni. A questo punto Alcino, interrompendolo, loda la sua abilità narrativa, contrapponendolo ai tanti millantatori che raccontano di sé avventure strampalate e improbabili, in modo così sgangherato che chi ascolta non è nemmeno in grado di

visualizzarle (ὄθεν κέ τις οὐδὲ ἴδοιτο) (*Od.* 11, 363-366) [12]; quindi passa a qualificare in positivo l'efficacia della sua parola (*Od.* 11, 367-369):

σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφῇ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί,
μῦθον δ' ὥς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,
πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.

È invece in te bellezza di parole e saldezza di pensiero,
con sapienza hai porto il tuo *mythos*, come fossi un aedo,
i dolorosi affanni di tutti gli Achei e di te stesso.

Notare:

1) Il *mythos*, il 'racconto' di Ulisse coincide nella forma e nel contenuto narrativo con quello dell'aedo professionale, figura che in Omero narra invariabilmente storie di dei e d'eroi;

2) Qui la coincidenza tematica è indicata al v. 369 con le avventure del ritorno: Alcinoο vuole cioè riferirsi a tutto ciò che Ulisse gli ha narrato finora, dalla sua partenza da Troia agli incontri dell'Ade, ma non si deve dimenticare che la sua interruzione encomiastica è intervenuta in particolare dopo il racconto sulle eroine antiche e sugli dei che le hanno possedute;

3) Dunque *mythos* è, sì, genericamente 'parola', ma specificamente 'racconto', più specificamente ancora 'racconto d'eroi e dei', proprio per questo assimilabile al canto dell'aedo.

4) Il termine è connotato da 'verità', non da 'falsità'.

Si può allora continuare a dire che in Omero mai, mai!, μῦθος venga a significare qualcosa come 'mito'? Che mai, mai!, abbia potuto significarlo prima di Pindaro? E che, se μῦθος significa qualcosa come 'mito', in greco non può che avere connotazioni di 'falsità'? Non mi sembra. Sul passo appena esaminato farei però un'ulteriore riflessione: la nozione di *mythos* è ben distinta da quella delle sue rese narrative concrete, le quali possono essere di qualità diversa, migliore o peggiore, risiedendo il criterio di giudizio nelle scelte espressive (μορφῇ ἐπέων) e nella lucidità intellettuale (φρένες ἐσθλαί), messe in opera dai vari narratori, pur nell'invarianza del *mythos* narrato.

Nel linguaggio omerico *mythos*, impiegato in questo senso preciso, ha un sinonimo del tutto equivalente nel termine οἶμη, “traccia narrativa”, “via di canto”, che si connota ancora più esplicitamente come ‘schema mentale narrativo’, matrice di infinite narrazioni aediche sulla stessa storia, diverse l’una dall’altra in mille dettagli, ma identiche nel loro nucleo istoriale, appunto il ‘mito’ (per lo studio di questo termine resta fondamentale Pagliaro [1951] 1953). Od. 8, 73-75:

Μοῦσ’ ἄρ’ ἀοιδὸν ἀνήκεν αἰδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
οἶμης, τῆς τότ’ ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε,
νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος...

La Musa spinse il cantore a cantare glorie d’eroi,
da una trama la cui fama allora al cielo vasto saliva,
la lite tra Odisseo e il Pelide Achille...

La Musa, come di consueto, ispira all’aedo “glorie d’eroi”; in quest’occasione gli suggerisce una οἶμη, una “trama” in particolare, che è di grande successo presso i pubblici contemporanei ed è nota con un suo titolo specifico: “La lite tra Ulisse e Achille”. Dunque, la “trama”, la storia, o il mito che dir si voglia, preesiste alle singole esecuzioni in una memoria professionale condivisa e garantita dall’ispirazione musaica. Nell’attualità della performance, sempre grazie all’aiuto della Musa, l’aedo lo verbalizza, lo concretizza per improvvisazione in una sequenza determinata di parole, che sarà di volta in volta più o meno efficace e avvincente [13]. Di nuovo si impone prepotente l’equazione, secondo cui la nozione greca, e già omerica, di *mythos/oime* sta a quella di ‘canto’, ‘resa poetica’ come nella teoria saussuriana *langue* sta a *parole*, ‘significato’ sta a ‘senso’. Dunque il mito ha nella coscienza narrativa una consistenza oggettiva, anche se tutta mentale e storica, analoga a quella che nella coscienza linguistica dei parlanti una certa lingua ha il significato di un qualsiasi lessema o morfema: un ‘valore saputo’ (che rispetto alle sue narrazioni effettive il mito tradizionale possa sembrare, ma non è affatto privo di consistenza reale ed essenziale, fu puntualizzato come meglio non si potrebbe da Brelich 1958, 29 sg., in una pagina di riflessione tormentata e chiarificatrice).

In occasione della terza recitazione eseguita da Demodoco alla corte di Alcino, la nozione di οἶμη come traccia narrativa seguita dall’aedo nelle sue esecuzioni subisce precisazioni circostanziali di grande rilievo. Ulisse, memore della prima, splendida recitazione relativa all’episodio della lite tra lui e Achille, vuole rendergli omaggio durante il banchetto, prima del

momento in cui l'aedo si dovrà produrre di nuovo: gli dona un pezzo di carne pregiata ed esalta la funzione dei cantori in generale nel contesto della società umana. Dice (*Od.* 8, 479-481):

πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ᾄδοι
τιμῆς ἔμμοροι εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ' ἄρα σφέας
οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον ᾄδιδῶν.

Per tutti gli uomini che vivono sulla terra gli aedi
sono degni d'onore e rispetto, perché loro la Musa
insegna le 'trame', ed ama la stirpe degli aedi.

Finito il pasto, gli chiede di riprendere la via di quei canti sulla guerra di Troia che riesce insieme dolorosa e ammaliatrice per lui, che ha vissuto di persona quell'avventura terribile (8, 489-493):

λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖεις,
ὅσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.
ἀλλ' ἄγε δὴ μετάρβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον
δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ.

Fin troppo bene infatti tu canti le pene degli Achei,
quanto fecero e subirono, e quanto soffersero,
quasi tu stesso vi fossi stato o l'avessi udito da un teste.
Ma su, passa oltre, e canta la macchina del cavallo
costruito in legno, fatto da Epeo grazie ad Atena.

Il termine μετάρβηθι, "passa oltre", è rivelatore. Ulisse sta facendo all'aedo una richiesta precisa: si reimmetta nella stessa trama della guerra di Troia, nella quale si era immerso nella prima occasione di canto; seguendola mentalmente, si sposti però su un episodio successivo della scaletta segnata dal mito, in particolare sull'episodio del "Cavallo di legno". La trama iliadica è complessa, ma ordinata cronologicamente: l'aedo può narrarla tutta di seguito, come può saltare da un episodio all'altro, condiscendendo alle richieste del pubblico; il quale a sua volta conosce la trama e la sua articolazione in episodi successivi e può avere la curiosità di ascoltare e vedere come l'aedo, che si è fatto onore su un certo episodio, se la cavi su un altro particolarmente impegnativo. Demodoco obbedisce: intonato il proemio-inno che deve precedere ogni recitazione, inizia l'episodio richiesto. Ma, come è ovvio, questo non ha confini troppo netti rispetto all'episodio che lo precede e a quello che lo segue nella trama continua;

deve dunque scegliere lui da dove esattamente cominciare e dove esattamente concludere. E Omero descrive concretamente quest'operazione di sezionamento della οἴμη in segmenti narrativi sottesi alle singole esecuzioni. Demodoco sceglie di iniziare con la falsa partenza degli Achei, quando finsero di salpare definitivamente per il ritorno in patria e invece andarono ad appostarsi a Tenedo, per tornare poi alla svelta di notte e riunirsi al commando operante all'interno della città, per ora nascosto nel ventre del cavallo (8, 499-501):

... ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' αἰοιδήν,
ἔνθεν ἑλών, ὥς οἱ μὲν ἐϋσσέλμων ἐπὶ νηῶν
βάντες ἀπέπλειον, πῦρ ἐν κλισίῃσι βαλόντες.

Quello iniziava dal dio e svolgeva il suo canto,
riprendendo da lì, quando gli Achei s'imbarcarono
e navigavano, dato fuoco alle tende.

“Riprendendo da lì, quando...”, ἔνθεν ἑλών, ὥς... Il lavorio dell'aedo sulla trama/mito, ancora da verbalizzare, è disvelato!

CONGEDO

Non è nelle intenzioni di questa breve messa a punto continuare il discorso con le successive vicende della nozione di 'mito' nella cultura greco-romana fino all'antichità tarda; mi sia consentito però un accenno a un fenomeno molto significativo, sia perché di lunga durata sia perché inerente propriamente al pensiero storico. L'antica concezione epica e lirica del mito come paradigma del presente umano si riflette e trova continuazione nella prassi degli storici sia greci sia romani, che sempre iniziano il racconto con i fatti del più lontano passato mitico dei popoli o delle città oggetto del discorso, riassumono poi cursoriamente i fatti intercorsi tra quel momento originario e il periodo che intendono narrare *ex professo*, per dedicare infine quasi per intero la loro opera a quest'ultimo, che coincide cronologicamente col tempo della loro vita o con quello della generazione immediatamente precedente, del quale dunque sono stati in qualche modo testimoni diretti. Così è da Erodoto e Tucide in poi, per sempre [14].

NOTE

[1] È ovvio che, nella mia prospettiva e in questo contesto, *a priori* non significa né *ab aeterno* né *ab initio* né *ante nativatem*, ma semplicemente 'da prima', rispetto all'atto di parole pronunciato o ascoltato in età adulta, cioè dopo il tirocinio infantile di mille atti di parole percepiti e decrittati tentativamente.

[2] Dunque su questo punto non condivido la critica mossa a Calame da Casadio 2009, mentre la condivido sul punto successivo, che sto per elucidare e che è il tema esclusivo del mio intervento sulla questione.

[3] Guidorizzi 2012, senza disquisizioni teoriche preliminari, come quella sinora svolta da noi, pratica appunto questo tipo di descrizione oggettiva e pragmatica del mito greco eroico-divino, e lo fa in maniera molto convincente. Meno lucido Guidorizzi 2009, pur ricco di informazione storica sul concetto di 'mito' nel pensiero moderno, dal Settecento ad oggi: evidentemente l'autore non aveva ancora trovato la sua via.

[4] Per rendere chiara la natura proverbiale dell'enunciato, riporto quanto si trova nell'apparato delle fonti offerto appunto nell'edizione Gentili-Prato: "(I) Ps.-Plat. De iust. p. 374a ἀλλὰ τοι, ὦ Σόκρατες, εὐ ἡ παλαιὰ παροιμία ἔχει, ὅτι· [1]. || (II) Schol. ad l. (402 Greene) ση<μείωσαι > παροιμία·[1] ... ἐμνήσθη ταύτης καὶ Φιλόχορος ἐν Ἀτθίδος α' [FGrHist 328 F 1] καὶ Σόλων ἐλεγείαις καὶ Πλάτων ἐνταῦθα".

[5] Sull'elegia arcaica di argomento storico, oltre al testo fondante di S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, Bari 1966, I, 38 sgg., vedi: B. Gentili, G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983, 5 sgg.; E.L. Bowie, *Ancestors of Historiography in Early Greek Elegiac and Iambic Poetry*, in AA.VV., *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*, Ed. by N. Luraghi, Oxford 2001, 45-66; *Historical Narrative in Archaic and Early Classical Greek Elegy*, in AA.VV., *Epic and History*, ed. by D. Konstan and K.A. Raafaub, Chichester-Malden 2010, 145-166; L. Lulli, *Narrare in distici. L'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*, Roma 2011.

[6] Suid. s.v. Σιμωνίδης κρίνω (σ 446) + s.v. Σιμμία (σ 431) (Adler IV, pp. 363, 1-3 + 360, 8-10) = Sem. test. 7a Pellizer-Tedeschi. Vedi E. Pellizer, in E. Pellizer, G. Tedeschi, *Semonides, testimonia et fragmenta*, "Lyricorum Graecorum quae exstant" (Collana diretta da B. Gentili) 9, Roma 1990, pp. IX-XVII, sulla cronologia di Semonide; pp. XXIII e 5, sulla ricostruzione della testimonianza.

[7] Frr. 21; 22; e, forse, 23 G.-P. Per l'elegia epico-storica di Mimnermo, vedi anche fr. 3 G.-P., desunto dalla *Nanno*.

[8] Vedi G. Cerri, *Senofane ed Elea (Una questione di metodo)*, "Quad. Urb." 95, 2000, 31-49, 42-44.

[9] Frr. 1a-6, pp. 183-201 Gentili-Prato2.

[10] Suid. s.v. Πανύασις (Adler IV, p. 24, 20) = p. 171 Bernabé.

[11] Frr. 7-9 Gentili-Prato. Vedi G. Cerri, *La Ktisis di Ione di Chio: prosa o versi?*, "Quad. Urb." 26, 1977, 127-131.

[12] Questa mi sembra l'interpretazione più probabile della breve proposizione relativa, anche se, per quanto ne so, non è stata finora colta dai commentatori. È allora qui che davvero si percepisce quel concetto di 'immaginazione poetica come forma di visualizzazione' che P. Murray ha creduto di individuare in *Od.* 8, 489-491, dove invece non mi sembra pertinente (cfr. *Poetic Inspiration in Early Greece*, "J.H.S." 91, 1981, 87-100: 94, con il rinvio ad Aristot. *Poet.* 1455 a 22 e a *De subl.* 15, 1).

- [13] Assente nell'Iliade, οἶμῃ ricompare ancora nell'Odissea a 8, 481 e a 22, 347; in Hymn. Merc. 451 ricorre, con lo stesso significato, la forma maschile οἶμος.
- [14] Vedi B. Gentili, G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari 1983, soprattutto 45-47 = *History and Biography in Ancient Thought*, Amsterdam 1988, pp. 44-46. A questo schema tripartito si sottraggono ovviamente gli storici che si limitano a continuare un'opera storica precedente, riprendendo il racconto dal punto esatto in cui l'opera precedente si era conclusa.

BIBLIOGRAFIA SUL CONCETTO DI MITO

Ballabriga 1998

A. Ballabriga, *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmographique dans l'Odyssée*, Paris 1998, 221-231 (*Epilogue: Fictions archaïques et préjugés modernes*).

Brelich 1958

A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958.

Bremmer 1987

AA.VV., *Interpretations of Greek Mythology*, ed. by J.N. Bremmer, London-Sidney 1987.

Bremmer [1999] 2002

J.N. Bremmer, *Greek Religion*, Oxford 1991; Cambridge 1992 = *La religione greca*, Co-senza 2002 (con aggiornamenti bibliografici), 91-110 (cap. V: *Mitologia*).

Bremmer 2011

J.N. Bremmer, *A Brief History of the Study of Greek Mythology*, in Dowden, Livingstone 2011, 527-47.

Brisson [1996] 2005

L. Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe I: Sauver les mythes*, Paris 1996¹; 2005².

Burkert [1979] 1987

W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California 1979 = *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari 1987.

Buxton [1994] 1997

R. Buxton, *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*, Cambridge 1994 = *La Grecia dell'immaginario. I contesti della mitologia*, Firenze 1997.

Calame 1988

C. Calame, *Introduction: évanescence du mythe et réalité des formes narratives*, in AA.VV., *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, éd. par C. Calame, Genève 1988, 7-14.

Calame [1996] 1999

C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne 1996, pp. 9-55 (Chap. I: *Illusions de la mythologie*) = *Mito e storia nell'Antichità greca*, Bari 1999, cap. I.

Casadio 2009

G. Casadio, *Mythos vs mito. Mythos vs Myth*, "Minerva" 22 (2009), 41-64.

Cerri [1991] 2007

G. Cerri, *La Poetica di Platone: una teoria della comunicazione* [terza edizione aggiornata e ampliata di *Platone sociologo della comunicazione*, Lecce 2007; precedenti edizioni: 1991; 1996], 27-38 (cap. I: *Analisi psico-sociale del mito e della poesia*); 39-46 (cap. II: *Un*

precedente arcaico: Senofane di Colofone; 47-58 (cap. III: *Platone inventore di miti: persuadere narrando*); 59-77 (cap. IV: *Dalla dialettica all'epos: il senso della trilogia Repubblica, Timeo, Crizia*).

Cerri 1998

G. Cerri, *L'ideologia dei quattro elementi da Omero ai presocratici*, "AION", Sez. filol.-lett. 20, 1998 (pubblicato nel novembre 1999), 5-58 (in particolare 37-55).

Cerri 2011

G. Cerri, *Inverosimile e verosimile nella tragedia. L'Edipo re di Sofocle e la tirannide*, in AA.VV., *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Atti del Convegno, Pavia, 18-20 febbraio 2010, a cura di A. Beltrametti, Roma 2011, 171-185.

des Bouvrie 2002

S. des Bouvrie, *The definition of myth. Symbolic phenomena in ancient Greek culture*, in AA.VV., *Myth and Symbol I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture*, Papers from the first international symposium on symbolism at the University of Tromsø, June 4-7-1998, ed. by S. des Bouvrie, Bergen 2002, 11-69.

Detienne 1975

AA.VV., *Il mito. Guida storica e critica*, a cura di M. Detienne, Roma-Bari 1975.

Detienne [1981] 1983

M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Paris 1981 = *L'invenzione della mitologia*, Torino 1983.

Di Donato [2007] 2013

R. Di Donato, *La leggenda eroica come memoria sociale dei Greci. Polivalenza d'immagini*, in AA.VV., *Polivalenze epiche. Contributi di antropologia storica*, a cura di L. Marrucci e A. Taddei, Pisa 2007, 137-148 (Postfazione) = *Leggenda eroica e memoria sociale*, in *Per una storia culturale dell'antico. Contributi a una antropologia storica*, Pisa 2013, 47-53 (su Gernet 2004).

Dowden, Livingstone 2011

AA.VV., *A Companion to Greek Mythology*, ed. by K. Dowden and N. Livingstone, Oxford 2011.

Dubisson 1993

D. Dubisson, *Mythologies du XXe siècle. Dumézil Lévi-Strauss Eliade*, Lille 1993.

Edmunds 1990

AA.VV., *Approaches to Greek Myth*, ed. by L. Edmunds, Baltimore 1990.

Ellinger 1984

P. Ellinger, *Vingt ans de recherches sur les mythes dans le domaine de l'antiquité grecque*, "Revue des Études Anciennes" 86 (1984), 7-29.

Fornaro 2009

S. Fornaro (a cura di), *F. Creuzer – G. Hermann: Lettere sulla mitologia*, Pisa 2009.

Fowler 2000

R.L. Fowler, *Early Greek Mythography I: Text and Introduction*, Oxford 2000.

Fowler 2009

R.L. Fowler, *Thoughts on Myth and Religion in Early Greek Historiography*, "Minerva" 22 (2009), 21-39.

Fowler 2013

R.L. Fowler, *Early Greek Mythography II: Commentary*, Oxford 2013.

Gentili [1992] 1995

B. Gentili, *Riflessioni su mito e poesia nella Grecia antica*, *Filologia antica e moderna* 2, 1992, 7-22 = *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 19953, 98-116.

Gernet 2004

L. Gernet, *Polyvalence des images. Testi e frammenti sulla leggenda greca*, a cura di A. Soldani, Pisa 2004.

Graf [1985] 1987

F. Graf, *Griechische Mythologie. Eine Einführung*, Zürich-München 1985 = *Il mito in Grecia*, Roma-Bari 1987.

Graf 1993

F. Graf, *Die Entstehung des Mythosbegriffs bei Christian Gottlob Heyne*, in AA.VV., *Colloquium Rauricum, Band 3: Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Hrsg. von F. Graf, Stuttgart-Leipzig 1993, 284-294.

Grottanelli 1997

C. Grottanelli, *Problemi del mito alla fine del Novecento*, "Quaderni di storia" 46 (1997), 183-206.

Grottanelli 1998

C. Grottanelli, *Appunti sul "prodotto mito" alla fine del Novecento*, in AA.VV., *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del trentaseiesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 4-7 ottobre 1996, Napoli 1998, 11-24.

Guidorizzi 2009

G. Guidorizzi, *Il mito greco I: Gli dèi*, Milano 2009, IX-LXV.

Guidorizzi 2012

G. Guidorizzi, *Il mito greco II: Gli eroi*, Milano 2012, IX-XLVI.

Hofmann 1922

E. Hofmann, *Qua ratione ἔπος, μῦθος, αἶνος, λόγος in antiquo Graecorum sermone (usque ad annum fere 400) adhibita sint*, Diss. Göttingen 1922.

Kirk [1970] 1980

G.S. Kirk, *Myth, its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley-Cambridge 1970 = *Il mito*, Napoli 1980.

Kirk [1974] 1977

G.S. Kirk, *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth 1974 = *La natura dei miti greci*, Roma-Bari 1977.

Livingstone 2011

N. Livingstone, *Instructing Myth: from Homer to the Sophists*, in Dowden, Livingstone 2011, 127-139.

Lombardi 2013

M. Lombardi, *L'arte del racconto tra epica, eloquenza e discorso storico. Novità nella continuità*, "Athenaeum" 101 (2013), 423-461.

Mele 1997

A. Mele, *Il processo di storicizzazione dei miti*, in AA.VV., *Mito e storia in Magna Grecia*, Atti del trentaseiesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 4-7 ottobre 1996, Taranto 1997, 151-166.

Pagliaro [1951] 1953

A. Pagliaro, *La terminologia poetica di Omero e l'origine dell'epica*, "Ricerche linguistiche" 2 (1951), 1-46 = *Aedi e rapsodi*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1953, 1-62 (in particolare 34-40).

Rüpke 2014

J. Rüpke, *Il crocevia del mito. Religione e narrazione nel mondo antico*, Bologna 2014.

Strenski 1987

I. Strenski, *Four Theories of Myth in Twentieth Century History. Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski*, Iowa City 1987.

Tosetti 2008

G. Tosetti, *Unioni divino-umane. Un percorso storico-religioso nel mito greco arcaico*, Cosenza 2008.

van Dijk 1997

G.-J. van Dijk, ΑΙΝΟΙ, ΛΟΓΟΙ, ΜΥΘΟΙ. *Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature. With a Study of the Theory and Terminology of the Genre*, "Mnemosyne" Suppl. 166 (1997).

Veyne [1983] 1984

P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris 1983 = *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna 1984.

Woodard 2007

AA.VV., *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, ed. by R. Woodard, Cambridge 2007.

ENGLISH ABSTRACT

Mainly from the second half of the 20th Century, the theoretical discussion concerning what is to be understood for 'Greek myth' acquired strong skeptical connotations: part of the criticism, not managing to find a synthetic and comprehensive definition, tends to conclude that the idea of 'myth' is a preconception that has been built little by little by modern thought and that is not reflected in historical phenomenology. The present paper clarifies that the stories of gods and heroes had indeed in Greek thought a unitary status, recognizable and autonomous since the beginnings of Greek poetry. Thematic limits which governed archaic epic were equally adopted by classical tragedy, that invariably dealt with stories of heroes and gods, almost never with historical facts. Few exceptions can be numbered, and they are related to the clash between the Greeks and the Persians, which in the first half of the 5th century seemed to renew the deadly combat narrated in the *Iliad*, assuming precisely mythological connotations.

KICKING THE HABIT?

Approaching Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*

Michael Squire

A sheet of rippling purple silk with a central vertical incision: that is what **Figure 1** most obviously seems to depict. But for the vast majority of those who originally saw this advert in the glossy Sunday supplements of the British broadsheets in the 1980s and '90s, the significance of the picture was abundantly clear. The image advertised not a band of cut silk, but a brand of cigarettes – *Silk Cut*. [1]

A 'metonym' is how semiotic theory might label the image. [2] As the iconic representation of a missing name, the picture directly associates the signifier (cut silk) with the signified (*Silk Cut*). On first impressions, the choice of communicative strategy might seem relatively straightforward. The advertisement followed growing popular and governmental pressure for companies to avoid depicting the actual tobacco products manufactured. Rather than associate a particular sort of cigarette with a particular sort of identity – a *Marlboro* manhandled by the strong but wistful *Marlboro* county cowboy, for instance – Gallaher Group, who owned the *Silk Cut* franchise, masterminded less overt ways of figuring their product. [3]

The advertising campaign, managed by Saatchi and Saatchi, proved a resounding success. By the early 1990s, *Silk Cut* had become the best-selling brand of cigarettes in the UK. What Saatchi and Saatchi knew, indeed what they quite literally cashed in on, was that the image superseded any single metonymic function ascribed to it. Certainly, viewers make sense of the image in terms of a textual reference-point (both the brand name

which they had to supply and the government health warnings below); and the image surely does remind viewers of the verbal metaphor – that, far from inducing bronchitis, emphysema and lung cancer, smoking *Silk Cut* actually leaves our throats feeling smooth as silk. But the picture could not be reduced to a textual caption; it conjures up other thoughts and reflections, mediated at once by verbal and visual means.

For one thing, this is no ordinary silk: it is dyed a luxurious shade of purple. The image depicts something not just rich and exclusive, then, but something imperially so; indeed, the image brings to mind other associated adverts, using its textured material to evoke a world of ‘irresistible’ lavishness [cf. e.g. **Figure 2**]. In the case of this particular image, the associations are further complicated by the incision in the centre of the picture. For is this just a ‘metonymic’ reference to a brand? Or does it allude, for example, to the 1986 restrictions imposed on tobacco advertisements, and hence to *Silk Cut* (as it were) ‘cut’? To answer that question, we need to remember that this picture was just one in a series of images advertising the product, all designed in the familiar tricolour of black, white and purple. Most showed not the ‘cut’ itself, but the potential – or rather threat – of incision: a knife perched over a silk thread, a chainsaw draped with purple silk, a silhouetted pair of scissors projected over a silk sheet. These adverts were all designed to suggest an incision that is yet to come. Far from suggesting some innocent ‘trim’, however, these ‘cuts’ promised a particularly violent series of slicings, slittings and slashings (themselves ‘censored’ here). Among the most striking parallels depicts the silhouetted profile of a shower-head behind a purple silk curtain [**Figure 3**]. The allusion is to the iconic shower scene of Alfred Hitchcock’s 1960 film *Psycho*, in which viewers saw the psychotic motel-owner, Norman Bates, commit the rape-cum-murder of his unwitting victim, Marion Crane. And yet the reference to this most sensuous and sadistic of Hollywood scenes can leave little doubt: we are dealing with ‘Silk Penetrated’, so to speak, as much as with ‘Silk Cut’.

How innocent, then, is the incision with which we opened [**Figure 1**]? Are those really ripples of silk? Or are they the contours of a face, its left cheek gashed? On further inspection, is this really a gash, or are we staring at a pair of lips – perhaps even at the suggestive form of a vagina against the tantalising curves of a female body (‘Silk slut’ – even, dare one say it, ‘silk cunt’)? [4] As the allusion to *Psycho* confirms, such images seem to sell both sex and death simultaneously. Even the compulso-

ry government warning below is subsequently turned into a luring selling-point: the pictures appear to make a seductive fantasy of the violent fate verbally prophesied below ('SMOKING WHEN PREGNANT HARMS YOUR BABY', 'SMOKING CAN CAUSE LUNG CANCER, BRONCHITIS AND OTHER CHEST DISEASES', 'SMOKING KILLS'). [5]

Whatever else we make of these various 'iconotexts' [6], it is clear that the marketing minds behind them were privy to a profound truth: while processes of finding meaning in pictures can be macro-managed – steered for the purpose of financial profit – they cannot be confined. Saatchi and Saatchi traded upon the image's refusal to be reduced to some fix-all 'meaning' – the special power of the visual to manipulate our thoughts and actions, even to the extent of our subsidising a painful and premature death. If these marketing gurus understood how images work, however, they also knew that, in a world of ever-tightening societal pressure and governmental legislation, they could hide behind a very different rhetoric. A sliced loaf of bread in a purple silk bread-bag [Figure 4]; a purple silk cloth decked out with domestic table knives; an iron with spiked studs beside a purple sheet [Figure 5]: did these images not merely denote a brand rather than connote a lifestyle? Does the picture not just signify 'cut silk'? Was anyone who said otherwise not simply over-'reading' things?

The power of such imagery is confirmed by its appeal to a particular target audience: women. These pictures, precisely as pictures, promised to fulfil a variety of fantasies that viewers might bring to them. Anyone who smokes *Silk Cut* (or indeed who smokes *any* brand?), it seems, can hope to escape the humdrum of their desperate housewife existence: just imagine the orgiastic bloodiness of true sexual release; succumb and take a dance with death. Not for nothing does one image show the familiar *Silk Cut* scissors merging into Can-canning fantasies – into surrealist dancers whose sexual prowess threatened the patriarchy with the ultimate snip [Figure 6]. And yet, as the *Psycho* reference confirms, this visual rhetoric could hold seductive appeal for male viewers too – in promising to fulfil some of their deepest and darkest desires.

When pitched against such powerful visual subliminals, the written health warnings below could have little deterring effect. Because images and texts work together in an embryonic matrix of signification, the enticing visuals control the precautionary verbals as much as the verbals



Figure 1: Advertisement for *Silk Cut* cigarettes, part of a marketing campaign managed by Saatchi and Saatchi between 1983 and 2003.

Figure 2: Advertisement for Cadbury's *Velvet* – 'the irresistible hot chocolate'.



Figure 3: Additional advertisement for *Silk Cut*.

Figure 4: Additional advertisement for *Silk Cut*.

control the visuals: successful advertising can displace, even subvert, verbal admonitions. The British government recognised as much in 2007, when it ordered tobacco companies to display on their products shocking *images* of smoking and its effects – cancer-ridden lungs, monstrous tumours [Figure 7] or (revealingly) pictures of sexual impotence. Images, they realised, had to be combated with images, since pictures do things that texts cannot. [7] The problems surrounding smoking, we might say, are therefore symptomatic of a deeper-lying societal malaise: we are addicted, it seems, to a certain set of *visual* habits.

My 2009 book, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* began with this case study not because it dealt with the workings of a global tobacco industry, nor because it was concerned with mass marketing (or for that matter the foibles of modern advertising). [8] Rather, my concern was with the ways in which images and texts function, configured around parallel questions of power, manipulation and resistance. While my interest was a historical one, I looked to ancient Greek and Roman material in an effort to correct a number of fundamental modern western assumptions about ‘words’ and ‘pictures’ – about their function, the mechanics of their interaction, and indeed the strict separation between the two in the first place. [9]

So why begin with images advertising tobacco? Simply put, I saw the scenario to bring home the larger stakes of my project. We all know the statistics about smoking: when I published the book, an estimated 364,000 people were admitted to U.K. National Health Service hospitals each year because of smoking-related illnesses; likewise, some two thirds of all teenagers who began smoking were predicted to die as a direct consequence of their tobacco addiction. Of course, it would be wrong to blame advertising alone: other social factors are certainly involved. But there can be no doubt that the appeal of smoking has relied on a visual campaign that glamorises the act of doing so (cf. Slade 2001). In this sense, at least, our fatal tobacco habit could be said to stem in significant part from a fatally habitual naivety about images and how they work. [10] We continue to suffer from what Anne Marie Seward Barry astutely diagnosed as a lack of ‘visual intelligence’. [11] Despite (or rather because of) what another critic has called the ‘pictorial turn’ of our twenty-first-century ‘information age’, [12] with its relentless recourse to images as a means of



LOW TAR. As advised by H.M. Government. Warning: SMOKING CAN CAUSE HEART DISEASE. Health Department's Chief Medical Officer.

Figure 5: Additional advertisement for *Silk Cut*.

constructing and manipulating our thoughts and actions, and its increasing mediatisation of world events, we are still much better at *consuming* images than at critically *engaging* with them. [13] And as I set out to demonstrate, our naivety in dealing with images is itself bound up with a larger set of assumptions about how the visual relates to the verbal.

In this sense, we might say that a residual logocentrism pervades the academy: there remains an assumption that pictures are less valuable, less active as cultural determinants, and less worthy of critical interrogation (indeed even study) than texts; what's more, there lingers an unspoken hypothesis that, since 'l'histoire des mentalités' is constituted by texts alone, responses to images must follow verbally determined patterns of cultural response. [14] John Dillenberger nicely summarises the point when he states that 'the visual as the Bible of the illiterate and the unlearned... has been transformed into the visual illiteracy of the learned'. [15] It is not only traditionally text-centred disciplines – subjects like History, English and Comparative Literature, as well as Classics – that have often been guilty of the charge. As Donald Preziosi has argued, art history too has often tended to work within a similarly 'logocentric paradigm of signification'. [16]

It is with that tradition of logocentrism that my book aimed to take issue. It was by no means the first to draw attention to the logocentric bias of so much art history (Classical and otherwise). [17] Where this book aimed to be different, rather, was in its historicist concern with the origins and derivation of such academic logocentrism, and above all with the cultural (and indeed theological) remove of Graeco-Roman antiquity. [18] Asking *where* these attitudes come from, *when* they took shape, and *how* they have influenced our thinking, the opening section (and first two

chapters) of *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* began by locating the immediate genesis of our assumptions about texts and images in the 'visual theology' of the sixteenth-century Reformation.[19] Modern presumptions about the hegemony of the text and the servitude of the image, I suggested, are grounded in what we might broadly call 'Lutheran' ideas about knowing God – the claim that the divine could be experienced not by material means, but by 'faith alone'. Of course, Martin Luther emerged to be famously tolerant of images, much more so than a number of the theologians who followed in his wake (Ulrich Zwingli, Philip Melancthon, John Calvin etc.; cf. Squire 2009, 23–41). But that tolerance came at a substantial price. In resisting the art of the Renaissance Christian tradition, embodied in not only the painting and sculpture of Catholic Italy but also the arts of Catholic Flanders, recently turned mimetic, Luther prescribed a new set of working assumptions about what images are and how they (should) function; he sealed this visual ontology with an apparently God-given authority, implicating it within a new set of Christian devotional rituals. [20]

Fundamental to Luther's ideas about visual communication was the separation between a picture's 'internal' qualities – its composition, stylistic texture and colour – and the 'external' ideas about its subject, content and meaning according to which viewers make sense of it. This was not a wholly new critique, nor was Luther's separation between the 'inside'



Figure 6: Additional advertisement for *Silk Cut*.

Figure 7: One of fifteen warnings legally required to accompany tobacco products sold in the U.K. from October 2008.

and 'outside' of the image without earlier parallel. To some extent, at least, a related ideology can be found in Plato, in an intellectual history of the 'idea' as a 'concept in art theory' first probed by Erwin Panofsky in 1924. [21] But Luther alone managed to turn this visual ontology into habitual ritual practice – into something so natural to the western modern mindset as to deceive it into thinking that it holds true for all other times and places. Even when the church pews stand empty, the residual Lutheran presumption remains, whereby word is privileged over image, and image is treated as word. [22]

Because it is theologically grounded, the Lutheran ontology of words and images is also historically, socially and culturally contingent. One of the aims of the first chapter in my book was therefore to explain how these ideas have come to exert so powerful an influence on our collective modern attitudes, analysing first their rationalisation in German aesthetic theory, and second their institutionalisation in art historical practice (Squire 2009, 15-89). But the chapter also set out to refute the Lutheran position, demonstrating why the ascribed Lutheran ontology of the visual will *always* fail the image. We have in fact already witnessed this failure. The magical power of the *Silk Cut* image, after all, lies precisely in the truth that visual signifiers cannot be reduced to invisible signifieds. But we have also seen the command of this conventional Lutheran rhetoric. In arguing that it was 'content' that mattered, not 'form', Saatchi and Saatchi could look to a much longer tradition of aesthetics, ultimately descended from a theological imperative.

The recourse to theological history in *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* made for a wide-ranging introductory frame, and deliberately so. But what did this cast of unabashedly modern critics, philosophers, and indeed theologians have to do with my particular historical subject – with 'image and text in Graeco-Roman antiquity'? To be sure, my opening section on 'Protesting Protestant Art History' was intended to extend my arguments beyond the cultural study of Graeco-Roman antiquity, tackling a still larger intellectual history. At the same time, however, I remain convinced that it is only after contextualising and problematising our own ideas of 'images' and 'texts' that we can hope to interrogate Graeco-Roman ideas in historical perspective. As always, understanding the past coalesces with understanding the present: no exploration of how images and texts engaged with each other in antiquity can afford to overlook the extent to which modern epistemological scaffolding continues to

prop up the framework of the questions that we ask. Looking at antiquity, in short, involves cross-examining our own working assumptions.

It was to this issue of historical perspective that my book's second chapter explicitly turned ('Towards an older Laocoon: Reviewing the "limits" of painting and poetry in the Graeco-Roman world': Squire 2009, 90-193). After surveying the Lutheranism of Gotthold Ephraim Lessing's classic distinction between 'poetry' and 'painting' in his *Laocoon*, this chapter looked back to Graeco-Roman antiquity itself. While Lessing's eighteenth-century analysis literalises the Lutheran segregation of form from content, wrenching the 'formal' art of painting apart from the 'meaningful' realm of poetry, his *Laocoon* grounds this distinctly Lutheran venture in a misinterpretation of ancient polytheistic thinking and cultic practice. What we might call, following Keith Hopkins' memorable phrase, the ancient 'world full of gods' was dominated by a very different mode of configuring images and texts, one in which 'form' and 'content' were fundamentally aligned. [23] After exploring in further detail the historiography of Classical scholarship on 'illustration' and 'ecphrasis', the chapter sketched a different mode of approaching visual and verbal relations in the Graeco-Roman world.

The second and third parts of *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* teased out the ramifications of my hypothesis through explicative demonstration. I turned first to ancient images that were physically combined with texts (chapters three and four), and second to texts and images that did not cohabit a single space, but which nevertheless worked through and against each other in related ways (chapters five and six). This made for a decidedly selective survey. Throughout, however, the objective was to show how images work both *differently* from texts (as the first chapter explains), and yet also *alongside* them (as laid out in chapter two). [24]

The challenge of the book – as I later came to realise – lay in the diverse makeup of its intended audience. Each section of the book was intended to be read either separately or together with the others: the first part was intended to lay out the conceptual foundations for the analyses that follow, engaging with the institutional and epistemological origins of (Classical) art history as a discipline; the second and third sections, by contrast, were demonstrative, perhaps speaking to Classicists more than to art historians. To my mind, though, that juxtaposition was important: the aim was to demonstrate why art historians should care about the

Classical material, and conversely why Classicists need to consider the larger art historical framework of the topic.

But why turn to Classical antiquity in the first place? Why not choose some other period? Better still, why not dispense with the confines of periodisation altogether? In looking to Graeco-Roman subject matter, my rationale was partly influenced by the fact that this material has always been the subject of the western aesthetic debate: from the writings of Winckelmann, through Riegl to Danto, and from the images of David, Picasso and Klein, the cultural critique of 'art' has classically been constructed around Classical material. In this sense, it is only by getting to grips with Graeco-Roman antiquity that we can hope to excavate the archaeology of our own cultural mindsets.

And yet there was another reason besides. It was not just the weight of the 'Classical' tradition that took me to Graeco-Roman antiquity. Rather, I think, this material provides us with an opportunity – a chance to rebuild some intellectual bridges. All too frequently squeezed out of art history departments, especially in Britain, where it is often taught in different buildings, to different students, and sometimes within wholly different epistemological frameworks, Classical art history has much to contribute to art history at large (and vice versa); but it also has much to teach to Classical philologists – capable of providing so much more than the powerpoint slideshow to conventional survey courses on Greek and Roman history.[25] Because of its removal from modern western orthodoxies of 'text' and 'image', Classical antiquity can offer a cultural historical critique on us, just as we can offer a cultural historical critique on Classical antiquity. The interaction between ancient visual and verbal worlds, then, not only sheds light on our own theologically grounded ideologies of 'texts', 'images', and assumed 'text'-'image' relationships. True to the best tradition of cultural history, antiquity also illuminates the finite parameters of our own cultural horizons. It enables us to imagine otherwise.

NOTES

*The following text has been reproduced (in lightly revised form) from the introduction of my 2009 book on *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* (Squire 2009, 1–12), reissued in paperback in 2015. Sincere thanks to Fabio Lo Piparo and Monica Centanni for the invitation to publish the piece in *Engramma*.

[1] My analysis in the following paragraphs has learnt from the insightful mini-lecture

on *Silk Cut* advertisements given by Robyn Penrose in David Lodge's fictional novel, *Nice Work* (Lodge 1988, 220–224), together with the full discussion of the psychology of *Silk Cut* images in McIntosh 1996. I have also benefited, more generally, from Barry 1997, 273–279 (on the emotional appeal of American cigarette advertising), Hilton 2000 (on smoking in British popular culture), and Tinkler 2006 (on some of the gender issues evidently at play).

[2] For a user-friendly introduction, see e.g. Chandler 2007, 129–133. Bogdan 2002, especially 1–22 and Crow 2003 provide two attempts to formulate systems of visual semiotics.

[3] Vaknin 2007 provides a basic picture-guide to the history of tobacco advertising in the twentieth century: *Silk Cut* advertisements are discussed on 99–101.

[4] With this in mind, note how subsequent posters reversed the colour arrangement, showing a *purple* slit now shown against a *white* background...

[5] My argument here follows that of McIntosh 1996, who reads such images in terms of the Freudian associations of *eros* and *thanatos*. Of course, such government health warnings also served as familiar points of reference, associating the more esoteric images that developed with a recognisable genre of advertising imagery. But the 'official' reproduction of these health warnings in Times font and block capitals would here seem to backfire: when seen against such imagery, the warnings smack of something officious, impersonal and therefore unimportant.

[6] For the term, see Wagner 1995, 12, and *Idem* 1996, 15–17.

[7] After a public 'Consultation on the introduction of picture warnings on tobacco packs' by the Department of Health between May and August 2006, the policy was introduced in October 2008: by the end of September 2010, visual warnings were displayed on all tobacco products sold in the UK. Canada was the first country to implement this strategy (in June 2000).

[8] Though in that connection, note my conclusion to *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* (Squire 2009, 429–32).

[9] For a related attempt to situate the study of Classical visual culture within postmodern visualities, see Giuliani 2003, 9–18. In retrospect, I now see how my concerns in *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* aligned with numerous other aesthetic and academic currents – as especially reflected in Gumbrecht 2004 (which I only read after the book was in proofs).

[10] The British government arguably recognized as much when it finally passed the Tobacco Advertising and Promotion Act in 2002 (spurring *Silk Cut*'s most infamous final advertising image, showing a – blow-up? – opera-singer clad in a purple dress marked with a single slit, and playing on the English adage that 'the show is not over until the fat lady sings'...). While the European Union has effectively banned such advertising in Europe, tobacco remained the second most heavily marketed consumer product in the United States when I wrote *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*: over 15 billion dollars were spent on tobacco advertising in the United States each year.

[11] Cf. Barry 1997, 338: 'What is needed to achieve visual intelligence is a paradigm shift in our thinking away from logocentric bias...'. For one attempt to articulate how these issues relate not only to contemporary religion and art, but also a post-Enlightenment tradition of science, see Latour 2002.

[12] On the 'pictorial turn', see Mitchell 1994, 11–34, and *ibid.*, 106 on 'the increasing mediatization of reality in postmodernism'; cf. *Idem* 2002, 240–241, as well as Boehm 1995. The classic positive assessment of this 'visual turn' is Baudrillard 1981, but compare also Stephens 1998 on both the attractions and dangers of moving from a predominantly verbal to a predominantly visual culture.

[13] Cf. Schroeder 2002, especially 160–172, concluding that ‘I do not agree that consumers have become visually literate from exposure to images. To me this is like claiming that someone who eats a lot ultimately becomes a good cook due to exposure to good food’ (p.165).

[14] Cf. Squire 2009, 15–17. My talk of logocentrism derives from Derrida 1974, an invective against the traditional western philosophical bias towards signified over signifier. I use it to refer both to the literal privileging of verbal over visual communication, and more generally to the mistaken predisposition to differentiate between ‘referent’ and ‘sign’, valuing the former over the complex hermeneutics involved in responding to the latter.

[15] Dillenberger 1999, 19. Dillenberger’s dictum relates to St Gregory the Great’s early seventh-century defence of images in terms of their ability to make known the Gospels to those unable to read: see Squire 2009, 29–30 (with further bibliography).

[16] Cf. Preziosi 1989, 15–16: ‘Coincident with the implicit notion that the work of art is in some way a revelation of Being or of a Truth that is already present (in the mind, in culture, and in society) is the notion that the artwork’s *modus operandi* is that of saying: the work reveals, expresses, re-presents some prior meaning or content. Indeed... the art of art history is inextricably grounded in a logocentric paradigm of signification, and the business of the discipline is addressed above all to the task of reading objects so as to discern produced meaning, to hear the Voice behind what is palpable and mute’.

[17] One thinks in particular of the work of James Elkins – especially Elkins 1998 and *Idem* 1999.

[18] Compare e.g. Elkins 1999, 257–259, which explicitly avoids commenting upon the origins of what it calls the ‘hysteria’ of so much contemporary art history.

[19] See Squire 2009, 15–193, especially 15–89 (‘Protesting Protestant art history: The Lutheran debts of a discipline’); as the book made clear, my thinking owed a particular debt to (among others) Koerner 2004 – and not least conversations with Ja? Elsner. My concern with ‘visual theology’ also corresponded with the recent explosion of interest in what might be called ‘theological aesthetics’ – the intersection between visual culture and religion. If, as Morgan 1998, 3 argues, ‘the act of looking itself contributes to religious formation and, indeed, constitutes a powerful practice of belief’ (cf. also Morgan 2000), it seems clear that ‘religious formation’ and ‘practices of belief’ have also affected certain modes of viewing. Thiessen (ed.) 2005 provides a useful guide to the most important writings on the subject within a Christian tradition, while Brent Plate (ed.) 2002 offers a stimulating cross-cultural reader. On art history’s historical reluctance to engage with issues of theology, cf. Squire 2009, 430–1.

[20] In situating the genesis of ‘Modernism’ in the Reformation, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* in one sense set out to add a further intellectual historical dimension to the ground-breaking political economic and sociological analysis that Max Weber wrote in the early twentieth century (see Weber 1985, with helpful commentary in Bataille 1991, 129–132). To oversimplify, Weber’s thesis was that modern rational capitalism is itself the product of the Reformation, and specifically Calvinism – that our own modern western market economy stems from a reformed Protestant model of spending, whereby, in contrast to the inflated expenditure of Catholicism, productivity was high and consumption low. Like Weber’s argument, my own ideas ultimately descend from Hegel – specifically, Hegel’s thesis that the Reformation emancipated ‘art’ from religion. Rather than viewing the Reformation as some Idealist final chapter in the unfolding of some ‘Absolute Spirit’, however, I argued that Hegel diagnosed a historical phenomenon only to operate within it – and that Hegel thereby *essentialised* the Lutheran conceptual framework that he surveyed (cf. Squire 2009, especially 58–71).

[21] For a translation, see Panofsky 1968. Although deeply sensitive to theological issues, Panofsky conspicuously downplays the specific contributions of Reformation theology; cf. Squire 2009, 117–20.

[22] Cf. Braider 1993, 13, on the ‘deep ambivalence towards the incorrigible “carnality” of visual art reflected in the way Western culture has consistently privileged the spiritualizing scriptural Word, the simultaneously hieratic and aristocratic intelligibility of the Text, over the vulgar visibility of idolatrous pictures’.

[23] Cf. Hopkins 1999, with Squire 2009, 111–20. My thinking here owed much to discussions with Verity Platt – as now developed in Platt 2011.

[24] I have since developed my thinking in connection with a variety of ancient case studies – not least the fascinating ‘Iliac tablets’ (*Tabulae Iliacae*) alluded to in *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* (Squire 2009, 134–9), but subsequently explored in a separate monograph (Squire 2011b).

[25] On the place of Classical art history within the disciplines of both Classics and art history, see Donohue 2003, especially p. 4: ‘The study of ancient art exists uneasily in a disciplinary no-man’s land. Within art history it holds a marginal position; within textually based disciplines it is seen as irrelevant; and within many forms of archaeology it is variously condemned as effete, exclusive, destructive, or simply lacking validity’; cf. Eadem 2005, 1–14. More optimistic than I was about the contested role of Classical art history within the discipline were Meyer and Lendon 2005, 255, suggesting that ‘the study of Greek art in the context of Greek culture is now accepted and established, tenured and cosseted in the universities, as comfortable and complacent as a sherry-sipping vicar in Trollope’: this might be true of a certain mode of studying Classical ‘Art’ (capital ‘A’ firmly understood...), at least in some North American universities; but my own experiences in both the UK and the US suggested a rather different picture. For an excellent overview of some of the ‘paradigm shifts’ in British Classical art history at the end of the twentieth century, see Tanner 1994, along with Ridgway 1994 (on the study of Greek sculpture) and Kampen 2002 (on Roman art history); compare also Elsner 2007a, a keen-sighted review of the current state of Classical Archaeology in the UK, and my comments in Squire 2011a, especially xi–xv and 2012.

BIBLIOGRAPHY

Barry 1997

A. M. S. Barry, *Visual Intelligence: Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*, New York 1997.

Bataille 1991

G. Bataille, *The Accursed Share: An Essay On General Economy. Volume One: Consumption*, translated by R. Hurley, New York 1991.

Baudrillard 1981

J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris 1981.

Boehm 1995

G. Boehm, ‘Die Wiederkehr der Bilder’, in Idem (ed.), *Was ist ein Bild?*, second edition, Munich 1995, 11–38.

Bogdan 2002

C. Bogdan, *The Semiotics of Visual Languages*, New York 2002.

- Braider 1993
C. Braider, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image, 1400–1700*, Princeton 1993.
- Brent Plate 2002
S. Brent Plate (ed.), *Religion, Art and Visual Culture: A Cross-Cultural Reader*, New York 2002.
- Chandler 2007
D. Chandler, *Semiotics: The Basics*, second edition, London and New York 2007.
- Crow 2003
D. Crow, *Visible Signs: An Introduction to Semiotics*, second edition, Lausanne 2003.
- Derrida 1974
J. Derrida, *Of Grammatology*, translated by G. Chakravorty Spivak, Baltimore, MD and London 1974.
- Dillenberger 1999
J. Dillenberger, *Images and Relics: Theological Perspectives and Visual Images in Sixteenth-century Europe*, Oxford 1999.
- Donohue 2003
A. A. Donohue, 'Introduction', in M. D. Fullerton and A. A. Donohue (eds.), *Ancient Art and its Historiography*, Cambridge 2003, 1–12.
- Donohue 2005
A. A. Donohue, *Greek Sculpture and the Problem of Description*, Cambridge 2005.
- Elkins 1998
J. Elkins, *On Pictures and the Words that Fail them*, Cambridge 1998.
- Elkins 1999
J. Elkins, *Why are Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York and London 1999.
- Elsner 2007
J. Elsner, 'Archéologie classique et histoire de l'art en Grande-Bretagne', *Perspective* 2007, 231–242.
- Giuliani 2003
L. Giuliani, *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich 2003.
- Gumbrecht 2004
H. U. Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.
- Hilton 2000
M. Hilton, *Smoking in British Popular Culture, 1800–2000*, Manchester 2000.
- Hopkins 1999
K. Hopkins, *A World Full of Gods: Pagans, Jews and Christians in the Roman Empire*, London 1999.
- Kampen 2002
N. Kampen, 'On writing histories of Roman art', *Art Bulletin* 85 (2002), 371–86.
- Koerner 2004
J. Koerner, *The Reformation of the Image*, London 2004.

Lodge 1988

D. Lodge, *Nice Work*, London 1988.

McIntosh 1996

A. McIntosh, 'From Eros to Thanatos: Cigarette advertising's imagery of violation as an icon into British cultural psychopathology'. Occasional Paper of the Centre for Human Ecology, University of Edinburgh 1996.

Meyer and Lendon 2005

E. A. Meyer and J. E. Lendon, 'Greek art and culture since *Art and Experience in Classical Greece*', in J. M. Barringer and J. M. Hurwit (eds.), *Periklean Athens and Its Legacy: Problems and Perspectives*, Austin, TX 2005, 255-276.

Mitchell 1994

W. T. J. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Mitchell 2002

W. J. T. Mitchell, 'Showing seeing: a critique of visual culture', in M. A. Holly and K. Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, New Haven 2002, 231- 250.

Morgan 1998

D. Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley 1998.

Morgan 2000

D. Morgan, 'Visible religion', *Religion* 30 (2000), 41-53.

Panofsky 1968

E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, translated by J. J. S. Peake, second edition, New York and London 1968.

Platt 2011

V. J. Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge 2011.

Preziosi 1989

D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven and London 1989.

Ridgway 1994

B. S. Ridgway, 'The study of Classical sculpture at the end of the twentieth century', *American Journal of Archaeology* 98 (1994), 759-72.

Schroeder 2002

J. E. Schroeder, *Visual Consumption*, London and New York 2002.

Slade 2001

J. Slade, 'Marketing policies', in R. L. Rabin and S. D. Sugarman (eds.), *Regulating Tobacco*, New York 2001, 72-110.

Squire 2009

M. J. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009.

Squire 2011a

M. J. Squire, *The Art of the Body: Antiquity and its Legacy*, London 2011.

Squire 2011b

M. J. Squire, *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford 2011.

Squire 2012

M. J. Squire, 'A place for art? Classical Archaeology and the contexts of art history', in

- S. Alcock and R. Osborne (eds.), *Companion to Classical Archaeology*. Second edition, Malden, MA 2012, 468–500.
- Stephens 1998
- M. Stephens, *The Rise of the Image, The Fall of the Word*, New York 1998.
- Tanner 1994
- J. Tanner, 'Shifting paradigms in Classical art history', *Antiquity* 68 (1994), 650–655.
- Thiessen 2005
- G. E. Thiessen (ed.), *Theological Aesthetics: A Reader*, second edition, Grand Rapids, MI 2005.
- Thinkler 2006
- P. Tinkler, *Smoke Signals: Women, Smoking and Visual Culture in Britain*, London 2006.
- Vaknin 2007
- J. Vaknin, *Smoke Signals: One Hundred Years of Tobacco Advertising*, London 2007.
- Wagner 1995
- P. Wagner, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*, London 1995.
- Wagner 1996
- P. Wagner, 'Introduction', in *Idem* (ed.), *Icon-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin 1996, 1–40.
- Weber 1985
- M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, translated by T. Parsons, London 1985.

ITALIAN ABSTRACT

Il contributo costituisce una rielaborazione e un aggiornamento dell'introduzione a *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* (CUP 2009). La monografia si propone di indagare i rapporti tra testo e immagine nell'antichità classica secondo una prospettiva storicistica: l'autore ripercorre l'eredità post-riformata della cultura occidentale, considerata all'origine dello squilibrio, nella storia degli studi classici, verso posizioni logocentriche a scapito dell'iconocentrismo, ed esamina una serie di casi di studio ricavati da letteratura, storia dell'arte e archeologia greca e romana, di quali emerge la produttiva dialettica instaurabile tra immagine e testo nei processi creativi e di significazione. L'approccio è icasticamente enucleato attraverso un'analisi semiotica dei meccanismi di produzione e fruizione di iconotesti nel sistema dell'advertisement contemporaneo (una campagna pubblicitaria britannica a promozione di una marca di sigarette).

THE STRENGTH AND BEAUTY OF OTHER CULTURES

An appreciation of Aeschylus' *Le Supplici* (*Suppliants*), Inda, Siracusa 2015, and an interview with director Moni Ovadia

Oliver Taplin

I am extremely glad to have seen Aeschylus' *Le Supplici*, directed by Moni Ovadia, at Siracusa in the summer of 2015. The production was both moving and entertaining, full of music and colour, yet tinged with a sense of danger and long-suffering. When I travelled to the ancient Greek theatre on 2nd June I had very little idea what to expect. The Aeschylean play is seldom performed, and for reasons that are not difficult to grasp: the plot is simple yet not well known; the play does not have the darkness or disaster that we usually associate with "the tragic"; the chorus are themselves the central character, and their singing takes up a large proportion of the play. I saw it presented as a ritualized exemplar of primitive tragedy at Epidauros in 1964 (with music by Xenakis), and as a study in murderous gender conflict in a Romanian production in 1997 (directed by Purcarete); but what did it offer to Sicily in 2015?

I was partly prepared by the sight of so many recently arrived migrants from Africa in the streets of Catania. And *Le Supplici* is indeed a story of migrants fleeing from oppression in Egypt and arriving in Greece, the land that claimed to be more enlightened. Also the potential dangers of their arrival pose a dilemma for their hosts in Argos. So the play has a very clear and urgent topicality in the summer of 2015. But, while this present crisis was obviously persistently there in the background – and was indeed made palpable by the presence of an invited group of migrants in the audience – it was not made obtrusive or dominant. Nor was the interpretation of the play primarily political or demographic.



As I saw it, the primary drivers of Moni Ovadia's production were not journalistic, but were ethnographic and musical. The centrality of the chorus was embraced. Through them *Le Supplici* showed how the arrival of foreign cultures from ancient lands bring fresh sights – clothing, utensils, gestures and movements. And above all they bring unfamiliar, often exotic, music and dance. These sights and sounds are novel, and yet traditional; the eyes and ears of the audience are opened to the strength and beauty of other cultures. This is not an easy burden to convey. It was achieved in this production by a superb control of group movement, beautifully exotic costumes, attractive choreography, and music that, although played on often unfamiliar instruments, was nonetheless tuneful and accessible. It was music that the audience felt it could have joined in.

It was in keeping with the strengths of Ovadia's approach that the rather out-of-the way plot was not treated as a problem, or as something that needed academic explanation. Instead, the framing by the traditional Sicilian story-teller (who turned out to be Aeschylus himself: see the contribution by Mario Incudine and Pippo Kaballà in this issue of "Engramma") was skillfully interwoven with the large choreographed movements taking place in the action. And, again, music was the thread on which all was suspended.

To avoid appearing a completely uncritical "fan", I shall now turn to the one area where I felt the production was less effective than it might have been: the threat of the pursuing Sons of Aegyptus. They are far from mere cardboard barbarians: they are out to impose enforced marriage – in effect institutionalized rape – on their cousins, the Daughters of Danaus. The language of the play portrays them as marauding dogs, crows, creeping spiders, vipers... Yet at Siracusa I found the Argive attendants of Pelasgus, who in their white protective suits looked rather like creeping maggots... I found them more scary than the rather melodramatically villainous Egyptians. Yet these are men who are out to violate the women of the chorus by force.

One problem was admittedly a constant physical feature of the Greek theatre at Siracusa: the outcrop of rock on the right-hand side, separated from the main acting area by a kind of "cliff". The leader of the Egyptians proclaimed from here (as authority figures do there too often!); but this meant that, while he was given the power of height, he was physically cut off from his victims. So I believe that it would have been more in keep-

ing with the whole dynamic of the production if there had been more stylized sexually threatening violence conveyed through the music and choreography.

Although I felt that this aspect of forced marriage was not sufficiently vivid, the production as a whole remained memorable – visually, musically, ethnographically. One of the most powerful deployments of the *chorality* of the ancient Greek theatre that I have ever had the good fortune to witness.

Interview with Moni Ovadia, director of Aeschylus' *Le Supplici* (*Suppliants*), Siracusa 2015

Oliver Taplin *How did you come to this little-known play in the first place?*

Moni Ovadia To be honest, the staging of Aeschylus' *Suppliants* was proposed to me by Maestro Walter Pagliaro, who is a very talented theatre director and had been recently elected as a member of the board of governors of the Inda Foundation. I had read *Suppliants* over forty years ago and my memory of the tragedy was extremely vague but it was nevertheless enough to attract my spirit of adventure.

OT *Did you at first find its unusual nature a deterrent or a positive challenge?*

MO Well, I definitely found its unusual nature positively challenging and extremely fascinating. I am passionately fond of epic narration and representation. The idea of confronting myself with a collective leading character, as are the Danaids of the choir, has been exciting though demanding. The undertaking was chancy but I faced it enthusiastically.

OT *How did you reach the kind of music you wanted? Were the actual musical instruments important?*

MO The choice of the musical language and its style came naturally after the decision of performing the play in Sicilian and modern Greek. Traditional Sicilian poetry, its meters and its mood, and the art of the "cuntu" are deeply interconnected with the forms of Sicilian traditional music. The same intimate and original relationship between poetry and music characterizes the expressions of ancient and traditional theatre in the Greek culture and in general in the musical and narrative art of the

whole Mediterranean area. As to the choice of the musical instruments it has been determined by two different requirements. First, the necessity of achieving a satisfying Mediterranean sound; and second because of budget shortage: in Sicilian “picciuli nun ci nn’è”! A group of seven-eight musicians with some typical instruments – like the Kanoon, the Santouri or the Cretan lyre – would have been ideal. Nevertheless, our four outstanding virtuosos gave us an amazing and fully satisfactory sound.

OT *What led you towards the kind of choreography that you developed?*

MO We conceived our *mise-en-scène* as a musical opera or better yet a *cantata*. We strongly felt that each element in the staging had to be musically meaningful. When I arrived to Syracuse for the casting – I had to choose the majority of the actors and particularly the ones for the choir among the students of the INDA drama school – I decided to attend a dance lesson. At that moment I hadn’t yet made up my mind about who could be the choreographer for our *Suppliants*. From the very first moment I saw what the dance teacher, Maestro Dario la Ferla, was doing with his students, I remained struck by his extraordinary work with them and I remarked that even the silent movements he was asking the dancer to perform, expressed a strong musical fiber. It was love at first sight. I said to him: “Do you mind if I ask you to be our choreographer”. He accepted. Later he told me that he longed to propose himself for the role. I anticipated his longing. It worked out brilliantly.

OT *How prominent did you intend the parallels with the sea-borne migrants from North Africa in summer 2015 to be, and how implicit rather than explicit?*

MO We knew from the very beginning that our *Suppliants* had to be politically and socially relevant and especially connected with the dramatic problem of present immigration of people landing on our shores asking to be received. It was not only a demand of ourselves, the reality itself was asking it, Aeschylus himself keeps asking it from the depth of times, from the core of his tragedy. There was no need to show it explicitly. The meaning of the presence of the sea-borne migrants among the audience is revealed at the very end of the play and has the purpose of declaring our commitment.

OT *Did you feel that the Sicilian story-teller frame was indispensable?*

MO Not indispensable but certainly necessary to express our conception of a theatre which goes beyond the rigid separation in genres. Functionally, the story-teller in the prologue allowed us to tell the story of the myth to the audience, explaining the origin of the plot of the tragedy, then to lead the audience through the untold parts of the plot itself and eventually in the epilogue to introduce the audience to the missing tragedies of the trilogy of which the *Suppliants* is part of. We did all this through the story-telling language which is musical, rhythmical and emotionally fascinating.

OT *How valid – or how unjustified – do you find my criticism of the portrayal of the Sons of Egyptus as not representing the physical threat of sexual violence vividly enough?*

MO It was Aeschylus' text that led us in the depiction of the Sons of Aegyptus as we did in our staging. As far as I understood, they are thugs led by a Herald sent by the Egyptians to bring back their promised brides which ran away in order not to be forced to marry them. The task of the Herald and his soldiers is to capture the Danaids at all costs, even by brute force, but not to rape them.

OT *What aspects of the production were you yourself most pleased with?*

MO The whole work of directing the *Suppliants* has been marvelous in every respect. You have to consider this has been my first and for the time being my only direction of a Greek tragedy. But three aspects in particular I was pleased with the most. First, the magical collaboration with Mario Incudine - singer, story teller, composer, poet and legitimately co-director of the staging; second, the synergy of choreography and choral singing; and third, and most of all, the training with the choir of the Danaids. The highly professional commitment, the talent, the passion and the discipline of these still studying young actresses have been to me an unexpected gift. I experienced many strong emotions rehearsing and performing in theatres. But these young performers made me experience pure happiness.

OT *Would you like to undertake another production of an ancient Greek play? Tragedy? Comedy?*

MO Definitely yes, I would love to stage one more tragedy in the near future: Aeschylus' *Persians*.



UN "CUNTU" PER *SUPPLICI* DI ESCHILO (REGIA DI MONI OVADIA,
INDA, SIRACUSA 2015)

Mario Incudine, Pippo Kaballà, con una Nota di Monica
Centanni e Stefania Rimini

PROLOGO DEL CANTASTORIE

*Sintiti sintiti,
Ascutati ascutati,
Genti di stù paisi e furasteri,
Sintiti ora chiddu ca v'haju a diri
'Na storia antica di milli e millantanti
Si m'ascutati vi vogghiu cuntari.*

*Era lu tempu felici di Zeus
Quannu persi la raggiuni e la misura
Ppi la guardiana d'o tempiu di Era
'Na sacerdotessa di Biddizza rara
Io si chiamava, vi lu ricordu,
Figghia di Inacu primu re di Argu.*

*Ma la Dea Era spusa assai gilusa
Un jornu s'addunau di ogni cosa
E all'amanti cchiù bedda di la luna
Ci livau la biddizza fimminina.*

*Zeus ppi nun perdi l'amuri,
Pp'addifennirla di la tinta mughieri
La tramutàu 'nta n'armali a quattru pedi
In una giovenca di biancu culuri.*

*Ma la Dea, tinta e vinnicatrici,
Pigghiau la bestia e la purtau luntanu
'O latu poi ci misi un guardianu
Ca aveva centu occhi sempri aperti
Ca la taliavanu di iornu e di notti.*

*Zeus ppi pietà di lu sò amuri
Addumannò a Ermes un favuri,
Di tramutarsi in un vecchiu pasturi
E ccu lu flautu mettersi a sunari
P'addurmintari tutti e centu l'occhi
Di ddu guardianu feru e tradituri.
E a lu mumentu ca iddu fu durmienti
La testa cci tagghiò comu un serpenti.*

*L'ira di Era addivintau feroci
A la giovenca ci livau la paci
Ci mannau un pungigghiuni,
Un tafanu, assillu di li bovini,
'Na musca ca la putissi turmintari
E accussì a cunnannò a vagari
Di terra in terra e di mari in mari.*

*Io fu la prima migranti di la storia,
Vagau ppi tuttu lu munnu canusciutu,
Passò di Teutra e arrivau a Misia.
E junta ca fù, tra Europa e Asia,
'Nta ddu frazzu di mari tantu strittu,
passau lu Ioni e arrivau in Egittu.*

*Fu ddà, 'nta ddu suolu binidittu
Ca Zeus la sfiorò ccu la so manu
E fici nasciri Epafu, primu re egizianu
E scacciannu finalmente ogni duluri
A Io ridesi li fattizzi umani*

*Di Epafu comincia la discinnenza
Ca di Libia arriva finu a Belu,
Finu a junciri a Danau e ad Egittu
Fрати e rignanti ccu l'odiu 'nta lu pettu.*

*Egittu vulia spusari li so figghi
Ccu li cinquanta fimmini di Danau,
Ma iddu ca canuscia la sorti,*

*Ca un niputi un iornu l'avissi assassinatu
Rifiutò lu matrimoniu,
E ccu li cinquanta figghi so a lu latu,
Di notti e notti partiu ppi n'autru statu.*

*Eccu lu puntu di la nostra storia:
Sti fimmini migranti 'ncapu l'unna
Comu la sorti di la matri vagabunna,
Tornanu ad Argu, città di stirpi antica,
A dumannari aiutu 'o populu parenti
D'argiva razza comu sti migranti.*

*Scappunu di lu masculu viulenti
D'un matrimoniu can un vali nenti
E a lu Re e a lu populu argivu
Addumannanu la libertà e l'asilu.*

*Ma ora di cchiù nun vogghiu diri
Ca lu teatru pozza accuminciari
E si è fantasia oppuru è storia vera
U putemu sapiri sulu quannu scura.*

*Io ora mi nni vaju, ma tornu tantu
Ppi cuntarivi passu passu chistu cuntu
E si fù mill'anni fa oppure è ora
È a stissa cosa, s'arripeti 'a storia.*

Sintiti pirchè c'è veramenti di sentiri!

*Sentite, sentite
Ascoltate, ascoltate
Gente di questa città e forestieri
Ascoltate adesso quello che ho da dire
Una storia antica di mille e mille anni
Se mi ascoltate vi voglio raccontare.*

*Era il tempo felice di Zeus
Quando perse la ragione la misura
Per la guardiana del tempio di Era,
Una sacerdotessa di bellezza rara.
Io si chiamava, ve lo ricordo,
Figlia di Inaco, primo re di Argo.*

Ma la dea Era, sposa assai gelosa
Un giorno si accorse di ogni cosa
E all'amante più bella della luna
Le tolse la bellezza femminile.

Zeus per non perdere l'amore,
Per difenderla dalla cattiva moglie,
La trasformò in un animale quadrupede,
In una giovenca di bianco colore.

Ma la dea cattiva e vendicatrice
Prese la bestia e la portò lontano
Al suo lato le mise un guardiano
Che aveva cento occhi sempre aperti
Ca la guardavano di giorno e di notte.

Zeus per pietà del suo amore
Chiese ad Hermes un favore
Di trasformarsi in un vecchio pastore
E con il flauto mettersi a suonare
Per addormentare tutti e cento gli occhi
Di quel guardiano fiero e traditore.
E nel momento in cui si addormentò
La testa come un serpente gli tagliò.

L'ira di Era diventò feroce
E alla giovenca le tolse la pace:
Le mando un pungiglione,
Un tafànu, un assillo bovinu,
Una mosca che la potesse tormentare,
E così la condannò a vagare
Di terra in terra e di mare in mare.

Io fu la prima migrante della storia
Vagò per tutto il mondo conosciuto,
Passò da una parte all'altra del mondo
E quando giunse tra Europa e Asia
In quel braccio di mare tanto stretto
Attraversò lo Ionio e arrivò in Egitto.

Fu lì, su quel suolo benedetto,
Che Zeus la sfiorò con la sua mano
E fece nascere Epafo, primo re egiziano,

E scacciando finalmente ogni dolore
A Io ridiede le fattezze umane.

Da Epafo cominciò la discendenza,
Che da Libia arriva fino a Belo,
Fino ad arrivare a Danao e ad Egitto,
Fratelli e regnanti con l'odio dentro al petto.

Egitto voleva fare sposare i suoi figli
Con le cinquanta figlie di Danao,
Ma lui conoscendo la profezia,
Che un nipote un giorno lo avrebbe assassinato,
Rifiutò il matrimonio,
E insieme alle sue cinquanta figlie
Nel cuore della notte partì per un altro paese.

Eccoci al punto della nostra storia:
Queste donne migranti sopra l'onda,
Per lo stesso destino della madre vagabonda,
Tornano ad Argo città di antica stirpe
A chiedere soccorso al popolo parente,
Argivo, come queste migranti.

Scappano dalla violenza dell'uomo
Da un matrimonio che non vale niente
E al Re e al popolo argivo
Supplicano la libertà e l'asilo.

Ma ora altro non voglio dire,
Che il teatro abbia a incominciare
E se è fantasia oppure è storia vera
Lo potremo sapere solo quando tramonta.

Io ora me ne vado, ma ritornerò
Per raccontarvi passo passo questo racconto,
E se fu mille anni fa o è adesso
È uguale, si ripete la storia.

Sentite, perché c'è davvero da ascoltare!

EPILOGO DEL CANTASTORIE

*Signuri d'accussi finiu la storia
Ccu lu lamentu ca si tramuta in gioia
Cu cori chini 'i cantu e alligrizza
Ppi fari una la diversa razza.*

*Lu populu e lu re ppi la citati
A garantiri paci e libertati
E li rami di li supplici siccati
Ora parunu arbuli ciuriti.*

*C'è na parola ca gira ppi li strati
Tutta la genti la sapi e la ripeti:
E lu cuntrariu di la tirannia
Parola nova è Democrazia.*

*Ma ora vi cuntù chiddu ca 'un sapiti
L'Egizi un jornu poi turnaru arreti
Ccu carri, ccu cavaddi e centu riti
P'arripigghiarisi li fimmini addisiati.*

*Lu patri nenti cchiù cci potti diri
Tutti ppi forza ci li vosi dari
Ma di tutti si fici fari 'na prumissa
D'ammazzarili la prima notti stissa.*

*Ccu lu maritu 'nta lu stissu lettu
Un corpu a tradimentu 'nta lu pettu
Fu l'unica cosa ppi farli addivintari
Viduvu, prima ancora di mughieri.*

*Ma la fimmina senza l'omu non po' stari
E la natura non si po' fermari:
"La terra avi bisogno di l'acqua di li cieli
Ppi essiri matri di arbuli e di ciuri"*

*Afrodite li dissi sti paroli,
Disobbediri 'o patri si po' fari
Ma nenti e nuddu mai potrà fermari
La biniditta liggi di l'amuri.*

*Una sula pinsau ccu la sò testa
Di nomi si chiamava lpermestra
E di Linceo si fici 'ngravidari
Ppi continuari a stirpi di l'Argivi*

*Chiddu ca vaju dittu v'avia 'a diri
Ppò restu ci sarà tempu 'i raggiunari
E si passu di ccà datimi ascutu
Vi vegnu a cuntù chiddu c'haju sintutu.*

*Dumannu scusa a ogni cittadinu
Non sugnu di paisi assai luntanu:
Si è scritta mali v'addumannu perdonu
Ca è scritta tutta in grecu e in sicilianu.*

*Mi perdonati stu me senziu stranu
Ca nun mi da paci ne sira ne matinu
Non sugnu dottu nè poeta finu.
Iu sugnu Eschilu, omu sicilianu.*

Signori così è finita la storia
Con il lamento che si tramuta in gioia
Con cori pieni di canto e allegria
Per fare una la diversa razza.

Il popolo e il re per la città
A garantire pace e libertà
E i rami dei supplici secchi
Adesso sembrano alberi fioriti.

C'è una parola che gira per le strade
Tutta la gente la sa e la ripete:
È il contrario della tirannia
Parola nuova è Democrazia.

Ma ora vi racconto quello che non sapete
Gli Egizi ritornarono di nuovo
Con carri, cavalli e cento reti
Per riprendersi le donne desiderate.

Il padre non potè dire più nulla
tutte per forza dovette concederle

Ma da tutte si fece fare una promessa
Che li avrebbero ammazzati la prima notte stessa.

Con il marito nello stesso letto
Un colpo a tradimento in mezzo al petto
Fu l'unica cosa per farle diventare
Vedove prima ancora che spose.

Ma la donna senza l'uomo non può stare
E la natura non si può fermare:
"La terra ha bisogno dell'acqua del cielo
per essere madre di alberi e di fiori"

Afrodite lo ha detto,
Disobbedire al padre è possibile
Ma niente e nessuno mai potrà fermare
La benedetta legge dell'amore.

Una sola pensò con la propria testa
Di nome si chiamava Ipermestra
E da Linceo si fece ingravidare
Per continuare la stirpe degli Argivi.

Quello che vi ho detto dovevo dirvi
Per il resto ci sarà tempo di pensare
E se passo da qui datemi ascolto
Vi racconterò quello che avrò sentito.

Chiedo scusa ad ogni cittadino
Non sono di un paese tanto lontano:
Se è scritta male vi chiedo perdono
È scritta tutta in greco e in siciliano.

Mi perdonerete questa mia mente pazza
Che non mi dà pace dalla sera alla mattina
Non sono un sapiente né un poeta sopraffino
Io sono Eschilo, uomo siciliano.



Mario Incudine nel ruolo del Cantastorie, Siracusa 2015.

NOTA AL “CUNTU” PER *SUPPLICI* DI MONI OVADIA (INDA, SIRACUSA, 2015)
Monica Centanni e Stefania Rimini

Nello spettacolo messo in scena a Siracusa per il LI ciclo di Rappresentazioni classiche, Moni Ovadia ha scelto di avvalersi della collaborazione di Mario Incudine (a sua volta coaudiuvato da Pippo Kaballà) per la resa in lingua siciliana di gran parte del testo eschileo. Ma non solo: il regista – presente egli stesso fisicamente in scena nel ruolo di Pelasgo – ha voluto in scena anche il “cuntista” di Enna, ad accompagnare con voce, canto e recitativo i momenti salienti della trama. Con un “cuntu” quindi il dramma si apre e con un “cuntu” si chiude: in questa pagina pubblichiamo i testi, recitati ogni sera nelle repliche siracusane, ma rimasti inediti, del Prologo e dell’Epilogo.

Moni Ovadia ha dato, a diverse riprese e in diverse sedi, ampie spiegazioni culturali, storico-linguistiche, tecniche, della scelta del dialetto nella concezione e nello sviluppo della sua regia. Resta però importante impegnare una breve considerazione sulla funzione che, in questa scrittura drammaturgica, è affidata al “cuntu” soffermandoci in particolare sul significato delle due appendici poste come introduzione e come chiusura della *performance*.

Se Aristotele ci ha insegnato a distinguere chiaramente, da un punto di vista squisitamente tecnico, la poesia di tipo drammatico dalla poesia di tipo narrativo (e quindi a tracciare, ad esempio, un limite netto su questo fronte fra tragedia ed epica) che senso ha ibridare, in modo così esplicito e consapevolmente dissonante, δράμα con διήγησις.

Il senso sta tutto nella distanza culturale, oltre che cronologica, che separa la rappresentazione prima delle tragedie dalle riprese contemporanee. Il tragediografo antico condivideva con il suo pubblico la conoscenza di un repertorio di storie al quale diamo, per lo più genericamente, il nome di 'miti' (sul punto vedi, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Giovanni Cerri): su questo repertorio il poeta giocava, riprendendo o più spesso variando, in dettagli più o meno importanti, la storia e facendone materia del suo nuovo dramma, e anche al trattamento di decostruzione e rimontaggio del 'mito' e delle sue figure il poeta affidava la *chance* di successo del suo lavoro teatrale.

Un artista dotato di sensibilità raffinatissima come Moni Ovadia, che ha sempre il polso del suo pubblico, misura bene la distanza tra il contesto della *performance* antica e la situazione contemporanea, e sa perfettamente che i suoi spettatori possono avere, del mito, al più vaghe reminiscenze scolastico-erudite, spesso incasellate in confortevoli versioni stereotipate. C'è quindi la necessità, primaria, di un rapsodo contemporaneo che imponi un ordito di base, che riproponga i fili primari e ricapitoli la prima storia: da quell'ordito poi il regista, alias contemporaneo del tragediografo antico, potrà partire per tessere la nuova trama. Questo fa Mario Incudine, nel Prologo delle *Supplici* di Moni Ovadia.

L'inserzione del testo spettacolare dentro una cornice di 'parole-dette' contribuisce per altro a far rivivere quel "fantasma della vocalità" che Pier Paolo Pasolini già negli anni Sessanta andava teorizzando come necessaria incarnazione dello spirito della tragedia greca, secondo quell'idea di rito culturale annunciata nel *Manifesto per un nuovo teatro* e poi mai realmente agita. Il recupero dell'oralità come dispositivo rituale, inoltre, colloca la 'recita' di Incudine dentro il solco di un'espressività naturale, primigenia, atavica, di cui oggi si tenta – spesso con aberranti sofisticazioni (si pensi all'insistenza verso lo storytelling) – una qualche ripresa. La felice dizione di Incudine, il suo giullaresco girovagare ai bordi dello spazio scenico, servono a rinnovare la sapienza di una tradizione (quella del "cuntu") che chiama in causa, secondo un patto di reciproco ascolto e di fedeltà assoluta, autore e spettatore, complici ogni sera di una stessa avventura di fiati e colori. L'intermittenza del mito, il suo oscillare fra regola ed eccesso, trova così nella serialità mobile del "cuntu" un punto di approdo, un nuovo cominciamento: in quest'ottica ha senso la ripetizione, drammaturgicamente cadenzata, delle comparse in scena del "cuntista"-demiurgo nel corso della tragedia.

Il “cuntu” di chiusura ha la funzione di un fuori programma che restituisce la completezza del mito producendo il riassunto delle due puntate successive della trilogia, secondo la ricostruzione che si ricava da diverse fonti mitografiche. Ma nel testo troviamo anche inserito il prezioso frammento superstite dalle *Danaiidi* (fr. 44 Radt, ex Ath. 600a-b) in cui Afrodite decanta la propria invincibile potenza erotica e generatrice di vita:

έρῶ μὲν ἄγνός οὐρανὸς τρώσαι χθόνα,
 ἔρως δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·
 ὄμβρος δ' ἀπ' εὐνάεντος οὐρανοῦ πεσὼν
 ἔκυσε γαῖαν· ἡ δὲ τίκτεται βροτοῖς
 μήλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον
 δένδρων τ' ὀπώραν· ἐκ νοτίζοντος γάμου
 τελεῖθ' ὅσ' ἔστι· τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος

Ama il cielo sacro penetrare la terra;
 brama prende la terra di congiungersi a lui;
 acqua copiosa cade dal cielo piovosso
 e la terra feconda, generando ai mortali
 le greggi e il nutrimento di Demetra, pane di vita;
 verdeggia primavera, per le umide nozze compiuta.
 E io di tutto questo sono mandante e Signora.

Nell'ultimo verso dell'Epilogo, con un colpo di scena il cantastorie vagabondo si identifica con Eschilo “omu sicilianu”, richiamando le note vicende biografiche che portarono il poeta antico a dar prova della sua arte in Sicilia, fino alla morte avvenuta a Gela.

Ma la battuta ultimissima con cui a Siracusa ogni sera si chiudeva lo spettacolo non è trascritta in questa pagina, perché si tratta di un felicissimo, ripetuto ma sempre spontaneo, fuori-testo anche rispetto al fuori-testo del “cuntu” in appendice. Ogni sera il cantastorie/Eschilo con un ampio gesto tendeva la mano al settore del pubblico in cui erano seduti i nuovi ‘supplici’, a salutare i migranti della nostra urgentissima, contemporanea tragedia che si rappresenta ‘dal vero’, quasi quotidianamente, sulle coste siciliane, a una manciata di chilometri da Siracusa: “*E chisti sunnu li amici mei*”.

A dire, come già avevamo imparato dalla chiusa del prologo: “*E si fù mill'anni fa oppure è ora / È a stissa cosa, s'arripeti 'a storia*”.

IL TEMPO SOSPESO, SU UNA RIVA PERCOSSA DAL MARE

Su *Ifigenia in Aulide* (regia di Federico Tiezzi, Inda, Siracusa 2015)

Giuseppe Montemagno

Ma fille, il faut céder. Votre heure est arrivée.
Songez bien dans quel rang vous êtes élevée.
Je vous donne un conseil qu'à peine je reçois.
Du coup qui vous attend vous mourrez moins que moi.
Montrez, en expirant, de qui vous êtes née:
Faites rougir ces Dieux qui vous ont condamnée.
Allez; et que les Grecs, qui vont vous immoler,
Reconnaissent mon sang en le voyant couler.
Jean Racine, *Iphigénie en Aulide*, IV, iv, vv. 1241-1248 (1674)

“Tuo padre Atreo non ti ha messo al mondo solo per essere felice: sei un uomo, è inevitabile che incontri gioia e sofferenza. La volontà divina si compirà comunque, che tu lo voglia o no”. Una saggezza antica e immemoriale percorre le parole del Vecchio, un servo di Agamennone fedele alla stirpe degli Atridi: gioia e sofferenza attraversano l'esistenza umana, in un unico, inestricabile viluppo. La compresenza di questi opposti sentimenti intride, innerva *Ifigenia in Aulide*, tragedia tra le più controverse di Euripide, rimasta incompiuta, scritta quando l'autore era riparato alla corte di Archelao, re di Macedonia, probabilmente per sottrarsi agli ultimi fuochi della guerra del Peloponneso.

Vittima del suo stesso destino, *Ifigenia* è approdata solo tre volte, in tempi moderni, sul palcoscenico del Teatro greco di Siracusa: nel 1930, tra le architetture di Duilio Cambellotti, con musiche di Giuseppe Mulè, e la seconda volta oltre quarant'anni più tardi, nel 1974, nella versione di Eugenio Della Valle, su regia di Orazio Costa Giovangigli. A raccogliere il



Teatro greco di Siracusa: scenografie per *Ifigenia in Aulide* 1930 (Duilio Cambellotti) e 2015 (Pier Paolo Bisleri)

quanto della sfida – per il LI Ciclo di Rappresentazioni classiche promosso dalla Fondazione INDA – è stato Federico Tiezzi, voce autorevole del panorama teatrale italiano, da sempre vicino alla letteratura antica e alle sue rivisitazioni più contemporanee. Non solo la drammaturgia antica, infatti, ma anche le più moderne rivisitazioni di Brecht, Testori e Müller fanno parte delle sue esperienze pregresse.

Sorprende che soltanto nel 2015 il regista toscano abbia avuto occasione di debuttare al Teatro greco di Siracusa, tanto il rapporto tra testo e spazio scenico è stato presente, e anzi centrale, in una riflessione drammaturgica che si snoda ormai da oltre un quarantennio: gallerie d'arte contemporanea e ampi spazi recuperati dall'archeologia industriale, sconfinati paesaggi alpini – scenario ideale per una memorabile *Divina Commedia*, al Mittelfest del 1991 – e blasonati teatri lirici sono stati gli sfondi, di volta in volta mutevoli ancorché minutamente costruiti, in cui Tiezzi ha presentato il suo lavoro. Le rappresentazioni siracusane, dunque, sono state l'occasione di una doppia riflessione: da un lato sulle implicazioni di un dramma dalle molteplici stratificazioni, quale si è rivelato *Ifigenia*; e dall'altro sul rapporto con il monumento, in cui scrivere, descrivere, ambientare la tragedia.

Gioia e sofferenza, sulla scena, si alternano senza posa. Sin da quando Agamennone – sul far dell'alba – scuote l'anziano servitore per invitarlo a portare una lettera a Clitennestra, in cui smentisce il contenuto di una precedente missiva: prima aveva annunciato le nozze della figlia Ifigenia con il prode Achille, ora le confessa che non desidera più sacrificare la giovane vergine per consentire la partenza della flotta argiva alla volta di Troia. Vuole e disvuole, insomma, il capitano greco, dimidiato tra le smanie del potere e l'affetto paterno. Tra le sue mani, il vecchio servo – qui un



agilissimo, mercuriale Gianni Salvo, marionetta snodabile in odore di bio-meccanica – è accondiscendente strumento di una volontà superiore, prima al servizio di Tindaro, ora di Agamennone, al seguito di Clitennestra.

Silenzio e attesa, allora, dominano un palcoscenico che – nel disegno di Pier Paolo Bisleri – rappresenta le coste della Beozia come una *waste land* "percossa dal mare", luogo di mai sopite memorie e inattesi ritrovamenti, nell'attesa di nuovi, inattingibili approdi. Gli scafi di tre navi, sul fondo, con ritmo regolare scandiscono e recingono un orizzonte sabbioso, da cui emergono polene e aplustri dorati, muti testimoni della tragedia incombente. Con *Supplici* e *Medea*, che si alternano nella rocca del Temenite, *Ifigenia in Aulide* perfettamente si inquadra nel tema delle tragedie programmate quest'anno, una trilogia del mare in cui si narra di deportazioni forzate e di partenze (im)possibili, di tempeste emotive e bonacce forzose. Poi, come ondate successive pronte ad abbattersi sulle rive dello stretto di Euripo, personaggi e situazioni tra i più diversi scompaiono nello sviluppo del dramma.

Vestono anzitempo di nero i due fratelli atridi, Agamennone (Sebastiano Lo Monaco) e Menelao (Francesco Colella), di pomposo carminio Clitennestra (Elena Ghiaurov) e i figli, Ifigenia (Lucia Lavia) e il piccolo Oreste. Da lontano vibranti macchie cromatiche, visti da vicino i costumi di Giovanna Buzzi sono raffinate tele istoriate su cui è incastonato il passato dei personaggi, tanto da prefigurarne il futuro: così per il sontuoso manto del re di Micene, sul quale sono incrostate centinaia di minuscole conchiglie di mare; così per il bianco, il rosso e il dorato che fasciano il corpo di Ifigenia; così per brunite loriche e lunghe gonne riccamente decorate, preziose acconciature e ampi caftani, abiti di carattere marcatamente etnico elaborati per dare vita a figure che sembrano uscite dalla tradizione musiva bizantina, in gruppi fortemente marcati e



definiti, facilmente riconoscibili. Sfugge a una precisa definizione anche il paesaggio sonoro, firmato da Francesca Della Monica e Ernani Maletta, che sembrano quasi voler dipanare i fili di una fiaba dal sapore orientale: un Oriente che si snoda dai Balcani fino all'India, dalle suggestioni gitane e *underground* di Kusturica alla temporalità estesa, dilatata, minimalista dei raga indiani. Una *palette* cromatica di straordinaria ricchezza addensa lo spettro delle citazioni, che si sovrappongono – pur rimanendo sempre perfettamente intelligibili.

Da commedia degli equivoci, che raggiunge il vertice nel serrato confronto tra Clitennestra e Achille (Raffaele Esposito), il dramma infatti progressivamente si fa borghese, *fin-de-siècle*, pericolosamente in bilico tra Ibsen e Strindberg: quando il quartetto dei protagonisti si affronta al proscenio, ai quattro angoli di un rettangolo, quasi un ring che improvvisamente si incendia di fiamme e di passioni, in uno scontro a lungo rinviato ma ora indifferibile. Qui i riferimenti di Tiezzi si allargano a un periodo storico scandagliato nel corso di numerosi spettacoli: perché non solo la geometrica disposizione dei personaggi intorno a un quadrilatero rimanda a un giovanile, sperimentale *Genet a Tangeri*, “tragedia barbara” allestita ai Magazzini di Scandicci nella primavera di un ormai lontano 1984; ma soprattutto perché il racconto della lunga saga degli Atridi, di cui *Ifigenia* costituisce una sorta di *prequel* ideale, evoca fin troppo da vicino quella del *Ring des Nibelungen*: compresa quella *Walküre*, sua prima regia di un dramma musicale wagneriano (2005), che si conclude proprio con il sacrificio dell'indomita valchiria Brünnhilde da parte del padre Wotan, su una rocca sottratta ai mortali grazie all'incantesimo del fuoco. Nel cerchio magico, dove i sentimenti arrivano a combustione, si estingue l'idea stessa della famiglia, celebrata dagli antichi, tutelata dai moderni. Gioia e sofferenza, registro alto e basso convivono dunque in *Ifigenia*, luogo della memoria e del ricordo, grazie all'equilibrio imposto a un'affiatata compa-

gnia cui – per quanto possibile – si impone di rifuggire dalla retorica di una magniloquenza ormai datata; ma soprattutto in forza di una nuova versione italiana, firmata da Giulio Guidorizzi, volutamente piana e scorrevole, limpida e levigata, ma non per questo priva della forza di immagini altamente poetiche, amplificate per valorizzarne la portata, il senso, le risonanze. E forse a questo desiderio d'intelligibilità si deve anche la scelta di affidare in gran parte gli stasimi a due partecipi, sensibili corifee (Francesca Ciocchetti e Deborah Zuin), rinunciando a una dimensione d'insieme, che appare sempre più difficile da esperire.

Sulle coste dell'Aulide *Ifigenia* racconta così di un tempo sospeso, immoto, antichissimo, pronto a riemergere dal passato. E di questo è traccia, per quanto fugace, in due precedenti cambellottiani, il sopraggiungere del corteo in scena e la postura dei soldati – recuperati dalla prima ripresa siracusana dell'opera, legame forte con una tradizione con cui instaurare un dialogo fecondo di soluzioni sceniche.

Sulle coste dell'Aulide il tempo si è fermato. O forse no. Perché con l'unico, inatteso *coup de théâtre* dello spettacolo, il sacrificio di Ifigenia si compie nelle tinte dell'arancio e del nero – il primo per Ifigenia e il suo seguito, il secondo per i sacerdoti del culto di Artemide – per mano di un boia che selvaggiamente, tragicamente s'incarica di restituire la triste contemporaneità delle ultime mattanze del fondamentalismo religioso. "Morendo otterrò la fama felice di avere resa libera la Grecia!", esulta Ifigenia, con uno slancio, una foga, un'incrollabile sicurezza – da far tremare i polsi.

Il tempo può ricominciare a scorrere, la guerra può avere finalmente inizio.



ENGLISH ABSTRACT

Performed before 2015 only twice at the Greek theatre in Syracuse, in 1930 and in 1974, *Iphigenia in Aulis* is one of the most controversial tragedies by Euripides. On the occasion of the LI Cycle of Classical Plays the play is presented under Federico Tiezzi's direction, here reviewed. Partly inspired by Duilio Cambellotti's sets and choreography (1930), the Italian director places the action in an Eastern landscape, suggested by colourful costumes and music influenced by Indian raga system. In a sandy, waste land, *Iphigenia* thus becomes not only a prequel of the entire *Oresteia*, but also a *fin de siècle*, bourgeois play, indebted to Ibsen and Strindberg as well to Wagner's music drama.

L'ANTICO SI VESTE DI MODERNO

Recensione a *Medea* di Seneca (regia di Paolo Magelli, Inda, Siracusa 2015)

Martina Midolo

Una scenografia stilizzata, altamente simbolista e postmoderna, fa da sfondo al sapiente dipanarsi di scene e attori, parole e fiati di *Medea* di Seneca, diretta da Paolo Magelli per il LI Ciclo di Rappresentazioni Classiche di Siracusa 2015. Un labirinto paradossalmente aperto, costruito sulla sabbia bianca di una spiaggia desolata con vecchi bagagli che inquadrano la scena: su questo sfondo i personaggi si avvicinano e dialogano e si contrastano, muovendo dal canovaccio senecano.

Il punto critico della *Medea* di Seneca è proprio il testo, che, più breve e denso rispetto a *Medea* di Euripide, risulta difficile nell'allestimento teatrale: secondo molti irraggiungibile, perché probabilmente scritto non per la scena, ma per letture private o *recitationes* pubbliche. La lingua senecana è, in questo testo più che altrove, tragicamente intensa e bellissima, ma del tutto aliena dal 'linguaggio del cuore' euripideo, ad avvalorare così l'ipotesi che si tratti di una *cothurnata* destinata a una lettura lenta, approfondita e riflessiva. Un altro punto critico è la tonalità macabra e truculenta, portata in scena senza mediazioni: la Medea senecana uccide i figli in scena, al cospetto di Giasone, con cui ha dialogato una sola volta nel corso di tutto il dramma.

Magelli è riuscito brillantemente in un'impresa che si profilava ardua attraverso scelte formali e testuali coraggiose: la *Medea* in scena a Siracusa è uno spettacolo ambizioso e unico. Ampio e libero è il ricorso a innovazioni e invenzioni rispetto al dramma senecano, a smentire il *cliché* dell'intoccabilità metastorica dei testi classici. Nessun purismo, quindi,

ma quasi un atto di ribellione alla tradizione. I costumi del coro delle donne di Corinto, di Giasone (Filippo Dini) e Creonte (Daniele Griggio) ricordano lo stile *belle époque* della prima metà del Novecento: cappelli larghi, lunghe e morbide vesti femminili dai colori pastello, per i personaggi maschili abiti candidi, da dandy.

Le musiche variano tra il jazz, il pop, la tecno. Medea, interpretata da Valentina Banci, nei gesti, nell'aspetto, nelle stesse vesti che cambia più volte in scena, esibisce la sua diversità. È aliena e lontana rispetto al codice culturale corinzio decisamente borghese e assolutamente 'urbano': tutto l'apparato drammaturgico è accuratamente selezionato in questa direzione. Da sempre straniera, esule, inascoltata, rigettata dalla società, ora ha anche definitivamente preso congedo dal suo statuto di 'sposa' e consorte dell'eroe. Il coro – composto dai perbenisti cittadini di Corinto – la deride, la umilia, la tormenta fisicamente.

La tragedia di Seneca rimane viva e rispettata nel suo assetto testuale, che costituisce l'intelaiatura portante della rappresentazione. Fedele al testo originale è il prologo con l'ingresso in scena di Medea che invoca le Erinni, auspica l'estinzione della famiglia regale di Corinto, promette il delitto. Si presuppone che lo spettatore conosca i fatti della Colchide e del Vello d'oro, l'amore tra l'eroina e Giasone, ai quali si dà voce solo nel secondo stasimo. Drammaturgicamente questo prologo non ha niente a che vedere con quello di *Medea* di Euripide, recitato dalla Nutrice che immette lo spettatore in *media res* con il racconto dell'antefatto mitico e della situazione presente: l'impatto emotivo è però identico, modulato su un *pathos* intenso, su una vibrante tensione drammatica. Per il resto, il testo è sì senecano nella partizione drammaturgica, nella caratterizzazione dell'*ethos* di Medea, ancora folle d'amore oltreché smaniosa di vendetta, e del profilo di Giasone, incapace di opporsi dialetticamente alla donna e pur tuttavia traditore del *foedus*, ma viene impreziosito grazie allo strumento del montaggio testuale. Magelli opera interventi di coraggiosa inserzione di brani spuri nel testo, intrecciando opere diverse: da *Medeamaterial* di Heiner Müller (1982) sono ricavati due brani, posti entrambi nel dialogo tra Medea, umanissima nel suo dolore di donna ferita, e Giasone, impregnato di cinica insensibilità, gretto e violento.

I due intarsi mülleriani declinano lo statuto drammatico della protagonista secondo il profilo dato al personaggio dal drammaturgo tedesco, per il quale Medea è quasi esclusivamente donna innamorata di un traditore



succube della propria brama di gloria: “Sono stata cieca e sorda / a quello che facevi finché non hai strappato / il nido tessuto con il mio e col tuo piacere / che era la nostra casa ed è oggi il mio esilio / Ora sto nella gabbia e son qui tutta rotta / con la cenere dei tuoi baci sulle labbra / e tra i denti tutta la sabbia dei nostri anni / ma sulla pelle soltanto il mio proprio sudore / mentre il tuo fiato puzza di un letto diverso”. Le parole della Medea di Müller fanno risuonare in scena il ricordo del passato d’amore, il legame fortissimo tra i due amanti coinvolti in imprese straordinarie, dalla conquista del Vello d’oro al sanguinoso ed epico viaggio di ritorno, ma è come se venisse strappata la veste romantica a questi ricordi. Müller accenna soltanto di sfuggita all’infanticidio per concentrarsi sulla sofferenza psichica dell’umanissima e bistrattata Medea, vittima del suo stesso amore: è questo il fiore tematico che Magelli coglie dal *Medeamaterial* per la sua trasposizione teatrale.

D’altronde è chiara la volontà del regista toscano di emancipare il sottovalutato dramma tragico di Seneca, sottraendolo al cono d’ombra proiettato dalla grande opera euripidea. Da qui la scelta di incastonare nel testo solo dodici versi di Euripide, per chiarire la posizione e il ruolo in scena di Giasone, tutto concentrato a giustificare le ragioni sociali del nuovo matrimonio con la principessa di Corinto, mentre Medea affonda ancora di più in una solitudine priva di redenzione, avvertendo via via più bruciante il disagio prima e poi il sordo dolore della perdita dell’amore.

Altro testo chiamato a interagire con il testo senecano di partenza, che spalanca le porte a nuove prospettive ermeneutiche, è il romanzo di Christa Wolf, *Medea. Stimme* (1996). Medea, oltraggiata e straniera, assume in scena anche il profilo disegnato per lei da Wolf: lotta non contro l’emar-

ginazione, di cui è già vittima, ma per preservare la sua innocenza e la sua libertà. Non si fa piegare – come Giasone – dalle degradanti logiche di potere, dalla corruzione sociale di Corinto. Questo tratto emerge chiarissimo nell'unico dialogo con Creonte: il re è figura della prepotenza, dispotismo incarnato, impone il suo volere senza spiegazioni; Medea ha memoria del suo passato, della sua dignità regale di principessa della Colchide, proclama addirittura che “supplice, tesa la mano, a te chiedi la promessa di essere baluardo”, accetta la sentenza dell'esilio con la proroga di un giorno, si mantiene estranea alle bruttezze morali e sociali di Corinto, così che uccide il tiranno e sua figlia. Nel suo romanzo Christa Wolf riporta la versione mitica, rigettata nel testo di Seneca e prima di Euripide, in base alla quale non fu Medea ad uccidere i bambini, ma gli abitanti di Corinto a lapidarli per odio. L'assoluzione dell'eroina è così totale e incondizionata. La Medea di Magelli include in sé, nello sfaccettato e poliedrico carattere del personaggio, anche questo tratto di perfetta innocenza.

Il risultato delle scelte di Magelli è un intarsio drammaturgico di mirabile fattura, un ordito pregevole di fili letterari e nuclei semantici tratti da opere di epoche e poetiche molte diverse, che si dipanano lungo un testo di agevole lettura, trasposto efficacemente in scena. Seneca non è affatto superato, ma affiancato, potenziato e 'aumentato' grazie al concorso di autori altrettanto grandi che contribuiscono a creare, insieme, un composto nuovo volto per un personaggio così celebre e imponente. Nella versione di Magelli Medea è il granello di diversità che incrina il collaudato meccanismo dell'universo sociale di Corinto, pervaso di conformismo e di una altisonante decadenza, che nasconde degradazione e miseria morale, e svela l'infondatezza di una giustizia che si spaccia per l'unica possibile, l'unica autentica e socialmente praticabile. Questa Medea uccide certo di sua mano i figli in scena (come il testo di Seneca prescrive), ma con una disperata dolcezza, consapevole che il suo atto tremendo altro non è che la prima fase del suo proprio suicidio. E la tragedia si conclude con le parole amare e impotenti di Giasone che, nella chiusa pienamente senecana del dramma, ribaltando l'immagine del carro trionfale del finale euripideo, sussurra: “Va' per gli spazi profondi del cielo; va' a dimostrare che non ci sono dèi dove tu passi”.

BRICIOLE DAL BANCHETTO DI OMERO

Presentazione del volume *Scene dal mito* a cura di Giulia Bordignon, collana Guaraldi | Engramma, Rimini 2015

Giulia Bordignon, Fabio Lo Piparo

Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas (Or. Ep. III, 9-10): nelle parole di Orazio, l'audacia creativa è propria, in uguale misura, ai pittori e ai poeti. Eppure, avverte lo stesso Orazio nel seguito della sua *Ars poetica*, gli artisti non possono fare a meno – pena l'incomprensibilità e, dunque, l'insuccesso delle loro opere – di fare i conti con la coerenza interna al proprio lavoro e, insieme, con il mandato della tradizione nell'ambito del proprio linguaggio, figurativo o verbale.

Le coordinate qui delineate – analogia tra parole e immagini; sperimentazione artistica individuale; rispetto di un patrimonio consolidato di forme; ricezione e fortuna dell'opera – sono alcuni dei poli tematici e critici attorno a cui ruota il volume *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, uscito quest'anno per i tipi dell'autorevole editore riminese nella nuova collana Guaraldi|Engramma. Lo specifico tema di ricerca proposto dal libro – lo studio delle rappresentazioni vascolari a soggetto mitologico in rapporto alle rappresentazioni teatrali: ad esempio il mito di Edipo o di Medea raffigurato sui vasi apuli del IV secolo a.C., posto in relazione con le omonime tragedie di Sofocle e di Euripide – affronta ambiziosamente – da un punto di vista peculiare, quello dello studio delle immagini – due quesiti capitali degli studi di antichistica: che cosa sia il mito greco e, insieme, che cosa sia il dramma antico.

Tra le testimonianze antiche che aiutano a comprendere la forma e il significato della tragedia greca, le rappresentazioni vascolari di episodi mitici rappresentano – sia nel campo degli studi filologici sia in quello delle

discipline archeologiche – un materiale di studio ancora in parte inesplorato e problematico: quali sono i legami che connettono i miti raffigurati in pittura a quelli rappresentati nelle performance? in quali termini è possibile parlare di ‘interdipendenza’ tra immagini vascolari e dramma antico? quali sono le dinamiche di transcodificazione tra spettacoli testi immagini, e le loro varianti? A queste domande *Scene dal mito* [di seguito *SdM*] intende offrire una risposta, mediante una serie di contributi che propongono sia un inquadramento metodologico del tema, sia specifici casi di studio.

Il volume nasce dagli incontri che si sono succeduti negli anni, fin dal 2011, di un gruppo di studiosi composto da filologi, archeologi, comparatisti, storici dell’arte e iconologi: il seminario *Pots&Plays*, promosso da Monica Centanni e promosso dal Centro studi classicA Iuav, i cui esiti di ricerca sono stati periodicamente pubblicati in “Engramma” (ed è ora indicizzato nella pagina tematica *Pots&Play* della rivista). Il nome del seminario costituisce un omaggio al lavoro di Oliver Taplin, il filologo di Oxford che rappresenta oggi uno dei punti di riferimento nel panorama internazionale degli studi sull’iconografia del dramma greco. *Scene dal mito* si apre infatti con un contributo dello stesso Taplin, chiamato a dialogare concretamente con il seminario italiano in uno degli incontri di ricerca che si sono svolti tra Venezia, Catania, Pavia, Pisa, e Oxford (una prima redazione di questo contributo di Oliver Taplin è stata pubblicata in “Engramma” 78, marzo 2010).

La proposta ermeneutica individuata da Oliver Taplin in risposta ai quesiti posti qui sopra definisce il campo dell’interazione tra dramma e rappresentazione figurativa nei termini di una accresciuta comprensione e apprezzamento del testo figurativo a fronte di una pregressa conoscenza delle performance teatrali diffuse nel mondo coloniale greco del IV sec. a.C. Secondo Taplin la lettura delle immagini risulta arricchita dalle storie mitologiche trattate nelle tragedie correlate, e lo studioso individua una serie di indizi iconografici, di “segnali teatrali” – ad esempio i costumi orientalizzanti; le ambientazioni come portici o archi rocciosi; le figure secondarie quale quella del *paidagogos*; le scene di supplica – che possono essere impiegati per riconoscere l’interrelazione, definita caso per caso secondo una gradazione di minore o maggiore coerenza, delle scene sui vasi con le scene rappresentate a teatro. A partire da queste indicazioni critiche, in *SdM* il seminario italiano ha delineato, nel contributo corale che apre il volume, prospettive di studio che spostano in avanti i confi-

ni, già pioneristici, delle proposte avanzate da Taplin (una prima redazione del contributo corale e dell'interlocuzione tra il seminario italiano e Oliver Taplin sono state pubblicate in "Engramma" 99, luglio-agosto 2012, ed "Engramma" 107, giugno 2013). Se infatti le considerazioni dello studioso oxoniense prospettano soprattutto un rapporto tra vasi e immagini colto in se e per se, l'esito del lavoro di analisi critica del seminario è invece il disegno di un diagramma in cui l'immaginario collettivo – il mito come 'racconto condiviso' – esercita continuamente la sua interferenza produttiva filtrando la relazione tra cultura letterario-teatrale e cultura artistico-figurativa.

Cogliere questa interferenza risulta tanto più significativo laddove i sistemi semantici implicati nell'analisi – la performance antica, la pittura vascolare – sono di per sé sfuggenti o lacunosi, perché frutto di dinamiche di trasmissione non lineari. In questo senso sarà sufficiente richiamare, qui, due aspetti problematici di fondo: l'alto numero di tragedie che ci è noto esclusivamente per titoli o per frammenti, e il fatto che il *corpus* dei vasi ricollegabili al mondo teatrale sia costituito quasi integralmente da manufatti di produzione coloniale magnogreca, di almeno un secolo più tarda rispetto alla fioritura della tragedia in Atene.

D'altro canto l'opposizione tra iconofili e logocentrici – tra coloro che difendono l'autonomia del linguaggio figurativo rispetto al testo e coloro che, al contrario, sottolineano il primato della parola sull'immagine – caratterizza fin dagli esordi la storia degli studi sul tema: *SdM* ripercorre le tappe fondamentali di questo percorso critico fornendo una ricchissima bibliografia ragionata e illustrando l'annoso divorzio disciplinare che giustappone, surrettiziamente, testi e figure del patrimonio mitico.

Se è vero che il teatro condivide con l'immaginario collettivo la capacità mitopoietica – in altri termini: la versione tragica di un mito 'fa mito' e finisce per imporsi nell'immaginario come 'testo' di quel soggetto mitico – il *mythologeia* che è proprio della scena impone però di delineare preliminarmente i limiti della nostra comprensione, almeno per quanto ci è dato inferire dai testi, di che cosa sulla scena avvenga dal punto di vista drammaturgico. Nel volume, i saggi di Giovanni Cerri e di Alessandro Grilli chiariscono in modo esemplare il fatto che la mimesi teatrale non riguarda tanto la riproposizione verosimile dello sviluppo evenemenziale, degli accadimenti e delle azioni, quanto piuttosto lo sviluppo emotivo e decisionale dei personaggi che agiscono o subiscono gli eventi, giusta

il dettato aristotelico (una prima redazione dei saggi di Giovanni Cerri e di Alessandro Grilli è stata pubblicata in "Engramma" 99, luglio-agosto 2012, ed "Engramma" 120, ottobre 2014). Le *rheseis* che annunciano e descrivono accadimenti avvenuti fuori scena (*ne pueros coram populo Medea trucidet*, per riprendere il vessato passo oraziano di *Ars Poetica*, v.185) rappresentano, in questa direzione, un banco di prova illuminante, costituendo a volte una vera e propria scenografia fatta di parole anziché di elementi concretamente visibili.

Anche il saggio di Fabio Lo Piparo, relativo a un caso di studio specifico – la presenza dell’oggetto scenico del canestro nello *Ione* di Euripide – conferma il paradigma indiziario che connette specificamente i *realia* scenici con le parole del dramma, delineando al contempo quanto questi siano portatori di una valenza figurativa e simbolica icasticamente efficace non solo nell’intrinseco contesto drammaturgico, ma più in generale proprio per il loro immediato richiamo a una tradizione mitica nota e condivisa dalla polis (una prima redazione del saggio di Fabio Lo Piparo è stata pubblicata in "Engramma" 120, ottobre 2014).

Proprio qui si colloca, dunque, la *audendi potestas* dei tragediografi, che sanno innovare i caratteri del comune patrimonio mitico raccogliendo le “briciole dal banchetto di Omero”, una frase attribuita allo stesso Eschilo dalla tradizione aneddottica successiva [Aesch. fr. 112a Radt = Athen. 8.347d]. Ma le scene presumibilmente ‘teatrali’ nei vasi subiscono un ulteriore effetto di parallassi, provocato dalla transcodificazione nel linguaggio visuale e dall’adeguamento a un codice rappresentativo diverso rispetto a quello della performance e anche del racconto. Come è noto, la pervasività del mito nel mondo antico investe non solo la produzione di testi e performance teatrali, ma tutti gli ambiti: una *fabula* che narra le vicende di eroi e dei può bensì ‘nascere’ a teatro, ma poi può essere recuperata e modificata entrando nell’immaginario condiviso anche per altre vie e sotto altre forme.

Si veda, ad esempio, il caso della figura di Laocoonte, a cui è dedicato in *SdM* il saggio di Monica Centanni et al., che oggi conosciamo nella sua ‘iconica’ versione mediante la tradizione di età augustea (*Aen.* II, 40-56, 199-245, e il celeberrimo marmo pergameno riscoperto nel XVI secolo); la storia del sacerdote troiano, però, aveva già trovato in precedenza altre modalità espressive, meno fortunate rispetto a quelle pervenuteci mediante il mondo romano. Le immagini della vicenda di Laocoonte nei vasi

greci possono venirci in aiuto nel chiarire la variante mitica a cui Sofocle avrebbe potuto fare riferimento nel dramma, per noi perduto, nel quale trattava *l'hybris* e la punizione divina del personaggio: questo tuttavia non significa riconoscere nei frammenti vascolari delle 'illustrazioni' della tragedia sofoclea, ma individuare, nella complessità del quadro della trasmissione, più precisi fili mitico-tematici ai quali il tragediografo avrebbe potuto richiamarsi per la creazione del suo plot (una prima redazione del saggio di Centanni et al. è stata pubblicata in "Engramma" 107, giugno 2013).

Allo stesso modo, il saggio di Simona Garipoli che delinea le varianti sulla composizione dell'ambasciata greca a Lemno per recuperare le armi dell'eroe Filottete illustra come, nella considerazione delle testimonianze iconografiche, il ruolo della versione euripidea – oggi nota solo da frammenti – abbia avuto con ogni probabilità maggior peso rispetto a quella sofoclea, più fortunata dal punto di vista della trasmissione testuale; ma al contempo illustra anche quanto le varianti iconografiche fossero legate, oltre e più che ai testi teatrali, alla fortuna tutta 'politica' della figura dell'eroe esiliato a Lemno nelle colonie della Grecia occidentale (una prima redazione del saggio su Nettolemo/Diomedea nell'ambasciata di Lemno è stata pubblicata in "Engramma" 109, settembre 2013).

Nella definizione dell'interrelazione tra *pots* e *plays* vanno dunque tenute in primo piano le complesse dinamiche di composizione visiva di ciascun 'testo', e figurativo e performativo: ma se possiamo farci un'idea delle prime, non altrettanto possiamo fare per le seconde, per il banale motivo che, degli allestimenti teatrali del V-IV secolo a.C., non abbiamo 'foto di scena'.

Alessandro Grilli nel suo saggio pone giustamente l'accento sul fatto che, mentre il *drama* che è proprio della narrazione tragica risponde, nella performance, a uno sviluppo diacronico in cui gli eventi salienti sono paradossalmente marginalizzati, l'immagine vascolare mira invece a mettere in evidenza, *ad oculos*, proprio l'aspetto evenemenziale e 'spettacolare'(!) del *mythos*, rispondendo a un procedimento di tipo sincronico, di compresenza di personaggi ed eventi.

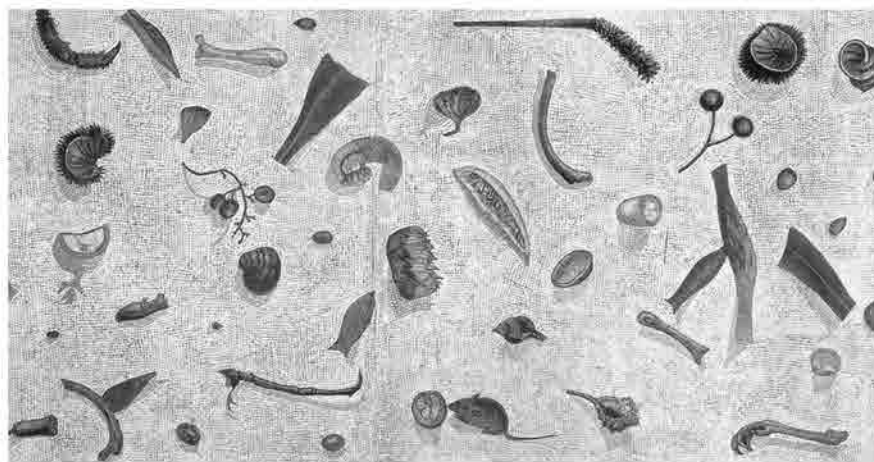
I casi di studio analizzati nel volume da Ludovico Rebaudo – il soggetto iconografico di Niobe in lutto e il cratere con la storia di Medea conservato a Monaco – confermano la necessità di guardare alle rappresentazioni

figurative di miti *anche* teatrali proprio secondo questa duplice prospettiva: senza negare la possibile influenza dell'impatto del teatro sull'immaginario, le scene vascolari nel loro complesso rispondono *in primis* a espedienti compositivi che, costituendo il *proprium* di quel mezzo espressivo, delegittimano nella stragrande maggioranza dei casi la possibilità di instaurare una relazione biunivoca, immediata, tra scena teatrale e scena vascolare. Ecco che nelle scene con la pietrificazione di Niobe non vedremo tanto la fortuna del perduto dramma eschileo quanto, semmai, la sua compresenza con schemi figurativi consolidati dell'iconografia funebre; per il cratere di Monaco con Medea non sarà necessario ipotizzare, come ispirazione della raffigurazione, una ennesima variante drammaturgica del mito ulteriore rispetto a quella euripidea, quanto piuttosto un inedito collage di segmenti narrativo-iconografici già noti (una prima redazione del saggio sul cratere di Monaco e del saggio su Niobe sono state pubblicate in "Engramma" 109, settembre 2013, ed "Engramma" 99, luglio-agosto 2012).

Tenuto conto di questa drastica riduzione, in termini quantitativi, del campo in cui è possibile applicare un esercizio ermeneutico efficace sull'interconnessione tra immagini e testi, è però possibile valutare il peso dell'influsso del teatro sui media visivi in termini di tradizione, ovvero di iconologia contestuale: sono soprattutto le dinamiche di continuità/discontinuità nella trasmissione di un determinato soggetto – forse più che i singoli "segnali" iconografici proposti da Oliver Taplin – a fornire un indizio significativo della forza della mitopoiesi tragica in ambito visuale. È il caso, ad esempio, del cambiamento dell'iconografia di Medea analizzato in *SdM* da Silvia Galasso (una prima redazione del saggio e galleria sull'iconografia di Medea è stata pubblicata in "Engramma" 107, giugno 2013): potentissima maga capace di dominare la vita e la morte nelle rappresentazioni vascolari attiche con l'incantesimo che fa resuscitare l'ariete delle Peliadi prima di Euripide, solo dopo la fortuna della sua tragedia Medea è raffigurata come madre infanticida, spesso secondo uno schema figurativo che la vede trionfante dopo il delitto. Il teatro dunque può effettivamente 'fare testo' anche per le raffigurazioni vascolari, come risulta evidente in un caso del tutto particolare, quello dell'officina del cosiddetto pittore di Konnakis a cui nel volume è dedicato un contributo di Ludovico Rebaudo (una prima redazione del saggio sul pittore di Konnakis è pubblicata in "Engramma" 107, giugno 2013); nel cratere con le Erinni dormienti di San Pietroburgo, di nuovo, non è solo la stretta aderenza visiva alla straordinaria innovazione del prologo eschileo, ma

soprattutto l'adozione di una nuova convenzione iconografica – considerata nel contesto di un atelier che fa ampio uso di espliciti 'motivi teatrali' (maschere e attori) non connessi a specifici contesti mitologici – a dimostrare inconfutabilmente che qui, almeno per una volta, i mondi paralleli di testo e immagine si sono certamente incontrati.

Consapevole dell'impossibilità – e dell'inutilità – di pronunciare la parola definitiva su un dibattito tuttora aperto e come tale fertilissimo, *SdM* intende porre nuovi fuochi prospettici, nuovi punti di osservazione e di interpretazione attorno al comune *asarotos oikos* (per citare un genere musivo in voga a partire dall'età ellenistica) entro cui si trovano il dramma greco – nelle sue molteplici e polisemiche accezioni, dalla dimensione eminentemente testuale a quella performativa – e la produzione ceramografica e più in generale figurativa. Una "stanza non spazzata", un pavimento ricoperto dagli avanzi di un 'banchetto' a un tempo mitico, narrativo, teatrale, iconografico: una costellazione di versi poetici e frammenti ceramici che, pur non riportandoci 'a casa' come nel repertorio fiabesco europeo, pur non potendo assicurare la comprensione assoluta del 'com'era quand'era' originario, trovano la propria fondamentale importanza proprio nei percorsi che tracciano - briciola dopo briciola - all'interno di una tradizione culturale cui molto deve il moderno immaginario.



Daniela Sacco

Nel *Fedro*, Socrate, interrotto dal *daimon* nell'esporre il discorso sull'amore, sente la necessità di ritrattare quanto detto con una palinodia, per essersi macchiato di una colpa: più propriamente, sente di aver peccato nei confronti della mitologia. Il discorso su amore che seguirà avrà quindi una funzione riparatrice, come nel caso di Stesicoro che, con la palinodia per Elena, recupera la vista persa per non aver compreso che l'Elena che giunse alla rocca di Troia non era la vera Elena, ma il suo simulacro, l'*eidolon*. Il misconoscimento dell'immagine, l'incapacità di discernere tra reale e immaginale, la loro confusione è segno dell'umana cecità ed è evidentemente un elemento cruciale per intendere il mito.

Il pensatore che nel Novecento ha centrato con maestria il cuore della questione è James Hillman, offrendoci una chiave importante per la comprensione contemporanea del mito. Se il suo lascito, a quattro anni dalla morte, è ancora tutto da maturare, proseguono le pubblicazioni che ne raccolgono gli scritti. Tra le più recenti è da segnalare *Mythic Figures (Figure del mito)*, traduzione di Adriana Bottini, 2014), edita da Adelphi, che ha pubblicato in Italia la maggior parte delle sue opere. Si tratta di una raccolta di scritti già editi, in parte anche in Italia – testi di conferenze, contributi a convegni tenuti in giro per il mondo – che illustrano alcune delle figure della mitologia classica su cui si è concentrato negli anni il filosofo della *psyche*; perciò il testo si presenta come una carrellata di personaggi mitici: Atena, Dioniso, Marte, Estia, Orfeo, Ermes ... A partire dalle molteplici sfaccettature che pertengono a ciascuna figura del mito, Hillman conduce una riflessione, tanto capace di scendere in profondità

quanto di librarsi in volo, sui modelli di comportamento, nonché universali fantastici, a cui i nomi degli dei antichi rimandano; per cui Marte è la figura attraverso cui osservare il fenomeno della guerra, Afrodite la pornografia, Edipo la psicoanalisi... e così via. Il senso dello scritto si comprende nella considerazione dell'insieme di tutte le figure che, interconnesse le une alle altre, rendono il valore della prospettiva politeista, del guadagno di un pensiero che è sempre plurale, di un significato mai univoco.

Ma la questione centrale, a monte del discorso, è quella ricordata all'inizio: è la natura del mito, nei confronti della quale Socrate nel *Fedro* ha commesso una colpa ed è chiamato a rimediare. La suggestione del valore del passaggio platonico per la comprensione della natura del mito ci è offerta da Calasso ne *La follia che viene dalle Ninfe* (2005), dove il peccato è inteso come "il misconoscimento della lingua dei simulacri, di una sapienza che parla per gesti e per immagini – e per intrecci di gesti e immagini", di cui le ninfe sono veicolo, in quanto mediatrici di Eros e di mitologia.

Tale misconoscimento è, secondo Hillman, la mancanza che ha commesso storicamente la cultura occidentale, e tutta la sua riflessione è da intendere come il tentativo di recuperare un senso del mito che ha la sua origine storica e simbolica nella cultura greca antica – un senso dimenticato in Occidente e che nel Novecento la psicoanalisi, a partire da Sigmund Freud, ha cominciato a reintegrare.

Al mito la psicoanalisi ha avuto il merito di restituire valore gnoseologico in virtù della sua capacità di dare immagini e parole al *pathos*, le passioni dell'anima che il linguaggio clinico ottocentesco non era in grado di descrivere e comprendere. La psicoanalisi riscopre e riutilizza trame, nomi, volti antichi per dare senso all'esistenza quotidiana dell'uomo contemporaneo. Il mito, nell'uso che ne fa la psicoanalisi, spiega la psicologia individuale e collettiva dell'umanità; e l'operazione inaugurata da Freud ha un valore rivoluzionario, non solo perché restituisce alla narrazione mitica un valore di verità in grado di illuminare il presente storico dell'esistenza, ma anche perché agisce in ambito scientifico positivista reintroducendo la dimensione poetica del mito e della narrazione letteraria, fino a quel momento considerata come 'fittizio'. La psicoanalisi mette quindi in discussione il confine, che le scienze positive avevano posto per fondare se stesse, tra la dimensione considerata veritiera dell'oggettivo e quella

fittizia dell'immaginario. E Hillman, sulle orme di Carl Gustav Jung, anch'egli erede della rivoluzione freudiana, non solo raccoglie l'importante guadagno del suo predecessore – tra tutte l'idea che “gli dei sono diventati malattie” – ma procede oltre nel riconoscimento del valore dell'immaginale, comprendendolo nel suo statuto propriamente psichico.

Gli dei non sono morti, piuttosto la loro cacciata o rimozione a opera della cultura dominante occidentale, forte della fede cristiana e del culto secolare per la ragione, li ha confinati nella dimensione della malattia. Perché non si può negare riconoscimento a una necessità della *psyche*, quella immaginale e mitopoietica, se non al prezzo della distorsione di questa sua natura e della conseguente trasformazione degli dei in *monstra* demonici, in fobie da guarire e da espellere in nome di una, pericolosa perché apparentemente neutrale, normalità. Bisogna riconoscere il volto degli antichi dei dietro quello dei mostri, senza però voler ulteriormente tradurre il loro linguaggio in quello della ragione. Non si tratta quindi di smascherare dietro le trame del mito il linguaggio dell'inconscio inteso come una patologica e irrisolta conflittualità sessuale infantile, così come ha fatto Freud che, alla fin fine, ha trattato il mito come una allegoria efficace in grado di tradurre l'immaginale patologico al fine di diagnosticarlo e guarirlo. Il mito di Edipo è tradotto e ridotto nella spiegazione della rivalità sessuale infantile che il figlio prova nei confronti del padre; allo stesso modo, per fare un altro esempio, nella *Gradiva* di Wilhelm Jensen, il protagonista rinsavisce (ovvero, ‘guarisce’) quando scopre che quello che credeva un fantasma, una figura ideale, la ninfa incedente, corrisponde a una figura reale, conosciuta nella prima infanzia e nei confronti della quale aveva dovuto rimuovere delle pulsioni erotiche.



Perciò la Gradiva per Freud simbolizza la funzione stessa dell'analisi, ossia la traduzione dell'immaginale in reale e la sua conseguente guarigione.

È nel rapporto tra reale e immaginale che si gioca il senso e valore del mito nella cultura occidentale, ed è nella comprensione di questo rapporto che bisogna riconoscere il contributo più originale di Hillman. Comprensione che si chiarifica nello scarto tra letterale e metaforico, dove il letterale, in quanto discorso dell'io razionale e volitivo – l'"ego cogito" cartesiano – ha storicamente avuto un rapporto di preminenza sul metaforico. Reale e immaginale, letterale e metaforico corrispondono a quelle "due forme del pensare": il pensare 'indirizzato', logico-razionale, e il pensare fantastico, del sogno, che per primo Jung ha riconosciuto di pari importanza nell'economia psicologica della mente. Se aver dato la stessa importanza alle due forme di pensiero è stato fondamentale per la rivalutazione del pensiero mitico, Hillman compie un passaggio ulteriore, intendendo le due forme del pensare come due necessità della psiche di raccontare due tipi di storie sulla natura delle cose e promuovendo la comprensione storica del loro reciproco rapporto nel pensiero contemporaneo. Per il filosofo americano, che scrive nella seconda metà del XX secolo, la prima e seconda forma del pensare devono scambiarsi i ruoli: se "l'Ottocento tradusse le parole dell'inconscio nel linguaggio della ragione, noi abbiamo l'opportunità di tradurre il linguaggio della ragione nello sfondo archetipico dell'inconscio e delle sue parole, abbiamo l'opportunità di trasformare il concetto in metafora" (*Il mito dell'analisi* 1972, 170).

Se storicamente la ragione si è macchiata di una sorta di appropriazione indebita che la psicoanalisi, con la scoperta dell'inconscio, ha cominciato a correggere, Hillman considera come la seconda forma del pensare, il metaforico, debba riconsiderare e comprendere la prima, il letterale, mostrando che quest'ultima – nella sua solitudine – è folle, e non viceversa. In questa prospettiva, non è più il pensiero razionale a vigilare sull'inconscio escludendolo come altro da sé, ma viceversa, il *mythos* osserva e comprende il *logos*. In questo gioco di ruoli il pensiero metaforico, mitico, risulta così includere sempre la ragione come uno dei suoi modi, contrariamente al pensiero razionale che servendosi del principio di contraddizione esclude in modo univoco l'altro da sé, il pensiero mitico e la sua innata e incoercibile plurivocità.

La seconda forma del pensare, nella consapevolezza che non c'è metafora senza letteralismo (e viceversa), risulta così originaria rispetto alla prima, non nel senso di 'primitiva' o cronologicamente precedente, ma nel senso di prioritaria, come linguaggio necessario della psiche, e per questo innegabile, se non al prezzo di produrre malattia.

In questo cambio di prospettiva che Hillman suggerisce, dove il compito della psicoanalisi non è tanto la traduzione della fantasia in realtà, dell'immaginale in letterale (ossia il percorso indicato da Freud), ma l'osservazione del reale attraverso la fantasia, i termini reale, letterale, fantastico, immaginale, storia e mito si tengono in tensione polare, sono inscindibili, ma il loro ruolo nella comprensione dell'uomo e del mondo è rovesciato. L'esito totalmente fantastico, irrazionalistico, o per converso realistico, razionalistico si ha solo quando viene meno la polarità della tensione tra i termini, quando a guidare la comprensione del mondo è solo uno dei due: ovvero quando si ritorna a una prospettiva monoteistica.

Sfondando i confini disciplinari della stessa psicoanalisi, e raccogliendo la visione del mondo dischiusa dal pensiero mitico, Hillman prospetta per le generazioni a venire la capacità di recuperare un pensiero che, per quanto invaso dalle immagini e dal loro uso e abuso, sappia andare oltre la superficialità tutta contemporanea della loro facile fruizione, per ritrovare nel presente la profondità antica del loro significato, e correggere in questo modo la cecità data dal difetto originario del loro misconoscimento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Calasso, 2005

R. *La follia che viene dalle ninfe*, Milano 2005.

Hillman [1972] 1991

J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, Milano 1991.

Hillman 1983

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

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 1987.

Hillman, 1973

J. Hillman, *Senex et Puer e il tradimento* [1967], Venezia 1973.

Hillman, 2010

J. Hillman, *Il suicidio e l'anima* [1964], Milano 2010.

Da *Figure del Mito* sono stati pubblicati ampi stralci del capitolo *Guerre, armi, arieti, Marte* in "Engramma" n. 127, giugno 2015. Di James Hillman, in questa stessa rivista, vedi anche il testo *Elogio di Babele (conferenza Siena 1999)*, a cura di Donatella Puliga, "Engramma" 104, marzo 2013.

Daniela Sacco ha pubblicato in "Engramma" diversi contributi sul pensiero e le opere di Hillman: *Le trame intrecciate di Mnemosyne: Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman* (versione inglese: *The Braided Weave of Mnemosyne: Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman*), "Engramma" 114, marzo 2014; *La tempesta del pensiero. Omaggio a James Hillman*, "Engramma" 94, novembre 2011; *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung*, presentazione del suo volume pubblicato da Moretti&Vitali 2013, "Engramma" 104, marzo 2013. Si vedano inoltre le recensioni: *James Hillman, Politica della bellezza, a cura di F. Donfrancesco, Moretti & Vitali Editori, Milano 1999*, "Engramma" 2, ottobre 2000; *Nel tempio di Hestia. Recensione a James Hillman, L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi, Rizzoli 2004*, "Engramma" 36, ottobre 2004; e, con Monica Centanni, *Per una fenomenologia politeista della guerra. Recensione a James Hillman, Un terribile amore per la guerra, Adelphi 2005*, "Engramma" 45, gennaio 2006.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Anna Fressola
Venezia • aprile 2019

www.engramma.org

129

settembre **2015**

ENGRAMMA • 129 • SETTEMBRE 2015
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-74-4

Originale assente

a cura di Maria Bergamo, Monica Centanni, Silvia de Laude

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-74-4

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla
bovino, giacomo calandra di rocolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo
cecchetto, claudia daniotti, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona
dolari, emma filipponi, alberto giacomini, 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

05	Editoriale di Engramma 129 Maria Bergamo, Monica Centanni, Silvia De Laude
11	Originale Assente: il paradigma filologico. una proposta di metodo in stile corsaro Monica Centanni
38	Stalli, piedistalli, vetrine e podi. Koolhaas di fronte al Classico Marco Biraghi
45	L'avvincente biografia di una statua: la 'Penelope' di Persepoli Alessandro Poggio
59	Cortesie per gli ospiti. O "L'Atlante del gesto" di Virgilio Sieni Silvia De Laude
71	Ri-trarre dall'antico Presentazione della mostra <i>Drawn from the Antique: Artists & The Classical Ideal</i> Maria Bergamo, Simona Dolari

Editoriale di Engramma 129

In occasione del *finissage* delle mostre *Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, Milano e Venezia 2015

Maria Bergamo, Monica Centanni, Silvia De Laude

Penelope a lungo taceva, col cuore turbato: [...]

“L'animo mio è smarrito, figlio: non riesco a proferire parola, a fare domande, neppure a guardarlo negli occhi.

Se veramente è Odisseo, ed è tornato, l'uno con l'altro potremo riconoscerci nel modo migliore:

ci sono dei segni che noi conosciamo, ed altri non sanno”.

Odissea, XXIII, 93, 105-110 (traduzione di Maria Grazia Ciani)

Così, nel XXIII canto dell'*Odissea* rivolgendosi a Telemaco, Penelope reagisce all'incontro con Ulisse *redux*. La sposa – ammutolita in una ormai decennale malinconia – stenta a riconoscere l'eroe: il passaggio del tempo, la lontananza, fanno diventare 'altri' anche i volti più cari. Il malinconico silenzio di Penelope – qui figura della nostalgia, oltre che immagine antonomastica della fedeltà – è però solo momentaneo: è l'attimo della sospensione, prima dello scioglimento finale nella commozione dei due sposi che, finalmente, si ri-conoscono. Penelope, figura dell'assenza, dell'attesa e del ritorno; simbolo del ricongiungimento, dell'agnizione, del ritrovamento; esempio della forza del racconto sempre vivo, perché ricordato, tradito e rappresentato.

L'immagine di copertina di Engramma 129 mette in scena non una, ma due Penelopi pensose: la foto ritrae un momento della *performance* allesti-

ta per l'inaugurazione dell'esposizione *A Statue for Peace. The Penelope Sculptures, from Persepolis to Rome* al Museo Nazionale di Teheran il 28 settembre 2015, in cui l'attrice Vajiheh Karimi assume la stessa postura di una statua romana di Penelope proveniente dai Musei Vaticani. La mostra iraniana celebra anch'essa un *nostos*, questa volta il ritorno di Penelope stessa: al centro dell'esposizione è infatti l'originale greco raffigurante la sposa di Ulisse che, accompagnata dalle sue "sorelle romane" (così negli articoli che la stampa iraniana ha dedicato all'inaugurazione della mostra), torna a casa dopo essere stato esposto nella mostra *Serial Classic*, curata da Salvatore Settis per Fondazione Prada a Milano. "The exhibition is held by the National Museum to familiarize the public with the cultural interaction between Iran and the West": così sul "Tehran Times" del 3 ottobre 2015, a sigla di un momento importante del riavvicinamento politico e culturale in atto tra Iran e Occidente.

La mostra di Milano *Serial Classic. Multiplying art in Greece and Rome* (Milano, Fondazione Prada, 9 Maggio / 24 Agosto 2015) insieme alla mostra abbinata e complementare di Venezia *Portable Classic. Ancient Greece to Modern Europe* (Venezia, Ca' Corner della Regina, 9 Maggio / 13 Settembre 2015) di recente concluse, sono l'occasione da cui trae spunto questo numero di Engramma, reso prezioso da due incontri seminariali avuti con il curatore, Salvatore Settis, in occasione del *finissage* delle esposizioni. *Serial/Portable Classic*: fin dal titolo le mostre progettate per Fondazione Prada da Salvatore Settis e collaboratori (Anna Anguissola per *Serial Classic* a Milano; Davide Gasparotto per *Portable Classic* a Venezia – con la preziosa collaborazione per entrambi gli allestimenti di Lucia Franchi Viceré) sommuovono e inquietano l'idea corrente di una classicità auratica astratta assoluta. Serialità, portatilità del classico: non una inimitabile unicità, non una – sacra e intangibile – staticità. I classici sono, fin dalle origini, riproducibili in serie, portatili.

Protagonisti del progetto non sono i capolavori del passato intorno ai quali ruota la concezione neoclassica dell'Antico: al centro del discorso espositivo è la relazione mobile (e spesso non perfettamente tracciabile) tra originale e copie, archetipo ed esemplari, modello e riproduzioni. Dall'ideazione, alla metodologia e alla cura dell'allestimento: una mostra in due stazioni che, come ci ha confermato Salvatore Settis, è stata: "voluta, pensata e perseguita, e una volta tanto costruita con quel che noi curatori volevamo ci fosse, non mettendo insieme quello che i prestatori erano disposti a darci".

Nel nucleo progettuale dei due allestimenti non troveremo, dunque, la re-

torica della perfezione del canone (sempre imitabile ma considerata irraggiungibile) che ha ispirato, lungo i secoli, la teoria della riproduzioni. Ma non si tratta neppure di un esercizio accademico per eruditi sulla *vexata quaestio* della relazione tra gli originali (meglio se, sempre e per principio, bronzei e greco-ellenistici) e le copie (altrettanto pregiudizialmente, romane e di marmo): un problema che attraversa la storia dell'arte antica degli ultimi due secoli. Il progetto delle due mostre, concepite e realizzate insieme (e pensate per generare "a grappolo" altre iniziative, come lo stesso curatore attesta) è invece un esito del filone di studi che innerva tutto il percorso di vita e di ricerche di Salvatore Settis – un tracciato a forte intonazione "politica", che si ritrova nitido nel magistrale saggio che apre il catalogo della mostra: nei paragrafi conclusivi di quel testo, troviamo un riconoscimento della "suprema originalità" del classico nell'attualità della sua presenza, dall'antichità fino ai nostri giorni, al centro della vita della *polis*. Propriamente su queste impronte, che hanno a che vedere più con la storia delle idee che con la storia dell'arte antica *stricto sensu*, i lavori di Settis si incrociano con il fondale teoretico e metodologico che ha dato vita a Engramma, fin dagli inizi della storia della nostra Rivista. E la stessa riflessione sul tema dell'originale e della copia, nelle dinamiche proprie e distintive della tradizione occidentale, incrocia il lavoro del Seminario di Tradizione Classica che, giusto dieci anni fa, ha dato vita al volume corale *L'originale assente*.

In questo quadro, apre il numero il saggio di Monica Centanni dedicato al tema *Originale Assente: il paradigma filologico*. I dispositivi ermeneutici della filologia – così come quelli dell'archeologia e della storia dell'arte – mettono alla prova l'antico ripercorrendo la sua multiforme tradizione, saggiandone la resistenza, offrendone strumenti di lettura che diventano anche principi euristici.

"Nachahmen als kulturelles Schicksal": come ci ricorda Paul Zanker, copiare dai modelli del passato – sia per prelievo, citazione o imitazione, comunque in confronto attivo con essi – è un "destino culturale" della tradizione classica. Ma è l'antico stesso che rilancia sempre la sfida, che provoca all'agone, richiamando in gioco, di volta in volta, studiosi, intellettuali e artisti. Esemplari in questo senso sono l'architettura e l'allestimento degli spazi per *Serial/Portable Classic* progettati da Rem Koolhaas e dallo studio OMA, a cui in Engramma 129 è dedicato il contributo di Marco Biraghi *Stalli, piedistalli, vetrine e podi. Koolhaas di fronte al Classico*. Il design ultramoderno del progetto espositivo che fa (concretamente e metaforicamente) scendere dal piedistallo il classico è, insieme, confronto formale con un canone

museale e con una certa idea di Antico ‘intoccabile’, ma anche recupero del significato storico-critico, oltre che estetico, della statuaria greca e romana. L’“annullamento e sopravvivenza in condizioni differenti dell’aura” (per usare una felice espressione di Biraghi), definisce lo statuto delle copie, in età antica ma anche in età moderna.

Alle due mostre di Milano e di Venezia dedichiamo una Galleria fotografica commentata in cui abbiamo documentato e registrato i percorsi del progetto espositivo. Scorrendo le immagini delle ‘stanze’ in cui sono raggruppati gli esemplari in mostra, l’aura dell’Originale appare come uno sfuggente *eidolon*: in *Serial Classic* prende la forma di una sagoma luminosa dai contorni sfocati, spiaggiata al suolo su una tavola bronzea, con un rinvio implicito al materiale degli originali perduti. Alla base delle copie sopravvissute sta, dunque, un Originale, ma Assente: e proprio quell’ombra imprecisa, corredata dalle reticenti citazioni dalle fonti antiche, è un modo di rappresentazione icastico, molto più efficace delle sagome dai contorni netti e definiti che erano in uso nei *Bilder-Atlantes* della tradizione archeologica ottocentesca, con le loro belle Tavole di figurine immaginarie su cui si sono formate generazioni di studiosi. Come ci ha riferito Salvatore Settis, l’invenzione di questo – fantasmatico – ‘body of evidence’ è un’idea dello studio di design newyorchese 2x4 che i curatori hanno accolto al volo: l’impronta nebulosa lasciata sul bronzo abdica al mito illusorio dell’onnipotenza ricostruttiva ed è un *analogon* suggestivo dell’originale perduto. La mostra veneziana *Portable Classic*, sorella e complementare della mostra milanese, nel titolo (che dissimula forse, in cifra, un omaggio alla mecenate della Fondazione, la stilista Miuccia Prada) punta il fuoco sulla riduzione di scala: la riproduzione di statue antiche in taglia – per restare al lessico *couturier*! – ridotta. In età moderna la percezione e la consapevolezza della distanza, “il lutto per la perdita degli originali antichi” (sono ancora parole di Settis), non produce un ripiegamento che annichilisce la creatività degli artisti, ma semmai – proprio in virtù della qualità fantasmatica dell’Originale, ovvero della vita postuma nelle copie – innesca una produttiva, poetica, nostalgia, se non addirittura un appassionato entusiasmo, come nel caso delle nuove scoperte archeologiche. Come Penelope nei confronti dello sposo perduto e ritrovato, la modernità pare esperire nei confronti dell’antico i poli-limite del *pathos* – malinconia ed eccitazione – per l’assenza e il ri-conoscimento.

L’atto (per ora) conclusivo della serie di iniziative originate dall’aerolito di *Serial Classical* è “Atlante del gesto”, opera coreografica di Virgilio Sieni allestita nel *Podium* della sede milanese della Fondazione Prada (18 settembre / 3 ottobre). Attraverso le figure della danza si attiva un “gioco di

fantasmi”, per riprendere le parole che Aby Warburg dedica al suo gioco con *Mnemosyne*. Il ritmo alterno della permanenza e della latitanza dei *re-venant* dell’Antico si percepisce e si esprime nella persistenza dei gesti e nella stessa complicità dello spazio in cui i danzatori di Sieni si muovono, interloquendo con la fantasmatica assenza delle statue greche e romane (imballate e partite pochi giorni prima per tornare ai loro musei); ma le loro posture e movenze sono anche condizionate dall’energia – spontanea, commovente, meno composta – dei danzatori non professionisti, arruolati da Sieni nella sua impresa. È altresì significativo, sottolinea Silvia De Laude nel suo contributo dedicato alla *performance Cortesie per gli ospiti*, che la malinconia di Penelope si sgretoli nel momento dell’agnizione: qualcosa si scioglie quando ri-conosciamo il presente del passato, e la sospensione della storia – per slittamento – si colma.

Un eccezionale – diremmo engrammatico – link si crea tra le mostre italiane e la piccola ma raffinata esposizione *Drawn from the Antique. Artists & the Classical Ideal* al Sir John Soane’s Museum di Londra (dal 25 giugno al 26 settembre 2015), curata da Adriano Aymonino e Anne Varick Lauder. Nella presentazione della mostra, a firma di Maria Bergamo e Simona Dolari, si legge come il tema del disegno dall’antico, tanto importante per le accademie e in particolare per la cultura neoclassica inglese, sia strettamente collegato all’esposizione veneziana *Portable Classic*. Le statuette esposte nelle vetrine di Ca’ Corner della Regina sono, in molti casi, le medesime che ritroviamo nei disegni della mostra londinese: a dire che l’artista che, nel corso dei secoli, si pone in dialogo con l’Antico – sia esso un colloquio sereno, un’ossessiva imitazione, o un sentimento di inadeguatezza romantica – ha comunque dinanzi agli occhi un repertorio selezionato di repliche seriali, che fa proprio trasferendolo nei disegni dei suoi taccuini: un bagaglio *prêt-à-porter* di immagini rese ‘portatili’ e che diventano a loro volta modelli per le nuove opere, nelle quali le forme dedotte dalle figure antiche riappariranno come un inserto prezioso di esibita o dissimulata citazione.

Un’immagine, come congedo, da una ‘stanza’ dell’esposizione di Milano che ospita un gruppo di statuette votive rinvenute a Medma, colonia di Locri ora nel territorio del comune di Rosarno in Calabria. Piccole, di terracotta, fatte a stampo, in serie ma con sensibili differenze nell’acconciatura, nel volto, nelle fattezze del busto: diffrazioni da un archetipo che non c’è mai stato, prodotte non già dall’ingegno di un artista ma dalle diversità minime di dettaglio che differenziavano le matrici degli artigiani dai quali le offerenti acquistavano i loro *ex voto*. Molto più umili nel materiale e nelle dimensioni rispetto ai magniloquenti esemplari in marmo e in bronzo che

abitano le altre 'stanze', le *korai* di Medma nella loro pluralità seriale formano un coro raccolto, composto e silenzioso, che suscita una profonda emozione. Tante piccole Persefone – come Penelope, figure della separazione e del ricongiungimento – offrono a chi le guarda il loro sorriso indecifrabile. Una ha un fiore, forse di loto, in mano. Ospiti e visitatori, del presente e del passato, ricambiano con gratitudine la cortesia dell'omaggio alla grazia e all'intelligenza che la Fondazione Prada, inaugurando la sede di Milano, ha voluto fare alla Memoria dell'Antico affidandone la cura a Salvatore Settis.



Originale Assente: il paradigma filologico

Una proposta di metodo in stile corsaro*

Monica Centanni

Originale e copia, modello ed esemplari, archetipo e riproduzioni, unicità e serialità, prototipo e multipli. La storia della tradizione occidentale continuamente scarta dal binario della ripetizione di un'esemplarità auratica, astratta e assoluta, dell'antico. Continuamente e da sempre – fin dalle sue origini – smentisce l'idea di una inimitabile (irripetibile e non riproducibile) unicità, si discosta da una, sacra e intangibile, staticità.

Serialità, portatilità: i classici sono, fin dalle origini, riproducibili in serie e si prestano anche a essere ridotti di scala, fino a diventare 'portatili'. Ma quali sono i principi teorici e le procedure tecniche che conducono dall'originale alla sua imitazione, riproduzione, ripresa? *Recensio, collatio, emendatio, editio*; ricognizione, valutazione e messa a confronto dei modelli esistenti, selezione e produzione. Come già indicavamo nel testo introduttivo de *L'originale assente**, lessico e procedura delle operazioni che portano alla riproduzione (e in genere alla produzione dell'opera d'arte) richiamano le mosse della operazione filologica.

La prospettiva che *Serial/Portable Classic* ha illuminato con la sua eccezionale sceneggiatura (che porta chiara l'impronta degli studi e del metodo di Salvatore Settis) mi dà l'occasione per ripercorrere i capitoli del paradigma filologico – che ha come oggetto l'analisi e la ricostruzione della storia di un testo – secondo l'impostazione, a oggi insuperata, proposta da Giorgio Pasquali in *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), e verificarne l'applicabilità all'analisi critica delle copie nell'arte. Questo particolare punto di prospettiva, data la mia *institutio* filologica declinata anche verso lo studio dell'iconologia e della tradizione classica, condiziona il mio sguardo – che è strabico, e per di più di uno strabismo squilibrato, ché pende dalla parte della filologia. So già che questo mio esperimento, se certo parrà scolastico e banale ai filologi puri, sull'altro fronte agli storici dell'arte potrà apparire o pedante o forzato. Ma a me, mettere a confronto istanze ermeneutiche diverse e provare a usare come armi improprie le diverse tecniche disciplinari

è parso un esercizio non del tutto inutile, non foss'altro che al fine di provocare e filologi e storici dell'arte a fare il gioco che provo a fare io nell'incursione, in stile corsaro, che di seguito propongo: incrociare i rispettivi – strabici – sguardi, scambiarsi di posizione e leggere analogie e differenze di metodo tra filologia e storia dell'arte mettendosi gli uni gli occhiali degli altri.

Riproposizione del “decalogo di dodici articoli” di Giorgio Pasquali

Per segnare le coordinate del parallelo metodologico che qui propongo, ricapitolò i punti del “decalogo” che lo stesso Pasquali così proponeva come “conclusioni generali”, in apertura del suo lavoro:

Non ci sarà nulla di male se io qui dinanzi al mio volume [...] formulerò brevissimamente non certo norme, ma conclusioni generali che credo di aver raggiunto con perfetta sicurezza e che vorrei che qualunque studioso di testi antichi tenesse presenti. E anche poco male, se il decalogo riuscirà di dodici articoli (Pasquali [1934] 19522, XV; il contenuto del decalogo, a cui si fa riferimento di seguito, è alle pp. XV-XVIII).

Si tratta dunque di un “decalogo” aritmeticamente scorretto, in dodici articoli, che qui riaccorpo in sette nuclei tematici (I-VII):

I. La tradizione non è mai ‘meccanica’

II. La tradizione non è quasi mai verticale, ma trasversale e orizzontale

III. Varianti antiche e varianti d'autore

IV. Ogni esemplare è un'edizione

V. *Recentiores non deteriores*

VI. Il criterio geografico

VII. Utilità e inutilità del concetto di archetipo

I. La tradizione non è mai meccanica (“decalogo Pasquali”, punto 6)

6) È un pregiudizio credere che la tradizione dei testi degli autori antichi sia sempre meccanica; meccanica è solo dove l'amanuense si rassegna a non intendere. [...] La congettura paleograficamente più facile non è, in testi trasmessi non meccanicamente, quasi mai la più probabile. Quanto alla rescensio solo nei casi, relativamente rari, di tradizione meccanica è possibile,

se i nostri codici risalgono a un archetipo, applicare [...] i criteri [...] meccanici della recensione chiusa [...]; dove la recensione è aperta, valgono solo i criteri interni (Pasquali [1934] 19522, 140).

II. La trasmissione non è quasi mai verticale, ma trasversale e orizzontale (“decalogo Pasquali”, punto 7)

7) È un pregiudizio credere che la trasmissione dei testi sia unicamente “verticale”; essa è spesso, e in testi molto letti e in testi propriamente scolastici si potrebbe dir sempre, “trasversale” o “orizzontale”; vale a dire varianti buone o cattive, anche errori, che a noi parrebbero evidenti, penetrano spesso nei manoscritti per collazione. Solo le lacune sono, almeno di regola, trasmesse direttamente.

E, tornando sul punto ribadisce la possibilità della contaminazione orizzontale, che si dà anche per singole lezioni:

Rimane certo sicuro che la trasmissione di un testo, la “tradizione”, avviene da principio, com’è naturale, in senso “verticale”. Ma certo, non appena si formino varianti, e a uno studioso che cerchi in qualche modo di intendere il suo testo venga in mente di confrontare un altro codice, sia pure saltuariamente, sia pure soltanto per passi che suscitano difficoltà, la tradizione diviene da esclusivamente “verticale” anche orizzontale o trasversale.

III. Varianti antiche e varianti d’autore (“decalogo Pasquali”, punti 9 e 12)

9) Le varianti, anche erronee, possono essere molto più antiche dei manoscritti che le presentano, anche se questi si possono dimostrare derivati tutti da un archetipo conservato persino medievale. Archetipi medievali possono aver contenuti varianti alternative, come già ne presentano i papiri, e vanno in tal caso considerati come bacini di raccolta di tali varianti. Varianti possono anche [...] essere penetrate in copie singole dell’archetipo per collazione con manoscritti da esso indipendenti. Più comune ancora è il caso [...] che le famiglie di manoscritti medievali proseguano (o contaminino) più edizioni antiche.

12) Lo studio delle testimonianze antiche e di pochi papiri autografi [...], l’analogia di testi medievali per i quali possediamo una tradizione contemporanea agli autori, specialmente nei testi Petrarca e del Boccaccio, legittimano l’ipotesi che varianti di natura particolarissima [...] possano anche in opere dell’antichità essere ricondotte agli autori medesimi.

E ancora sul tema, proponendo di seguire anche l’interessante confronto con le varianti d’autore negli autografi conservati della poesia italiana del

del XIV secolo:

Eliminate felicemente tutte [...] innovazioni, antiche e medievali, ci troviamo talvolta ancora di fronte a un resticciolo di varianti che deve risalire all'autore stesso. [...] Queste "varianti d'autore" devono risalire o a diverse edizioni dell'opera, vigilate e corrette dall'autore stesso (e quindi tutte parimenti autentiche), o anche a sue esitazioni e oscillazioni nell'originale, negli originali (Pasquali [1934] 19522, 392).

IV. Ogni esemplare è un'edizione ("decalogo Pasquali", punto 10)

10) I papiri per la tradizione greca, le citazioni antiche per la latina mostrano che già nell'antichità per autori molto letti ogni esemplare rappresenta in qualche modo un'edizione particolare, cioè una miscela ogni volta variamente graduata di varianti preesistenti, genuine e spurie. Già nell'antichità era cominciato il processo di contaminazione, di conguagliamento tra tradizioni diverse, il processo che talvolta sblocca nella formazione di una "vulgata". Tali condizioni spiegano come papiri che restituiscono in un punto la lezione genuina oscurata nella tradizione medievale, coincidano poi con rami e ramoscelli di essa in corrotte particolari.

V. *Recentiores non deteriores* ("decalogo Pasquali", punti 2, 3, 4, 5)

2) In Oriente l'età bizantina, in Occidente l'età carolingia e il Rinascimento possederanno molti più manoscritti di classici conservati di quanto non si soglia supporre. Ancora il Cinquecento e il Seicento francesi e fiamminghi hanno sciupato, perduto, distrutto, codici preziosissimi [...].

3) [Soprattutto] nella tradizione di autori latini è sempre probabile 'a priori' che testimoni tardi dipendano, totalmente o parzialmente, da fonti diverse da quella da cui sono discesi i testimoni più antichi. Un *recentior* non è perciò solo un *deterior*. L'autorità di un testimone è indipendente dalla sua antichità.

4) Quello che qui si dice di manoscritti recenti vale nello stesso modo di collazioni umanistiche e di edizione a stampa per le quali siano stati anche soltanto consultati codici ora perduti [...].

5) Alterazioni arbitrarie e persino falsificazioni conscie non bastano ancora a squalificare un manoscritto recente, una collazione umanistica, un'edizione a stampa della quale non siano conservate tutte le fonti. Chi come il Lachmann rifiuta di servirsi degli interpolati, rischia di lasciar perdere anche tradizione genuina.

I *recentiores* includono dunque anche le prime edizioni a stampa, spesso opera di umanisti che sui manoscritti a loro disposizione eseguivano una vera e propria collazione delle varianti, e per le quali spesso il passaggio in tipografia significava il danneggiamento o la perdita definitiva del manoscritto utilizzato come *codex optimus*.

E più oltre, a proposito della *recensio* fatta da Lachmann per la sua edizione di Lucrezio del 1850, così torna a essere stigmatizzato l'errore di compilare uno stemma *codicum* rigido, impermeabile alla possibilità delle contaminazioni orizzontali (pp. 4-5):

Lachmann [...] va in cerca di criteri che siano oggettivi, e che quindi si possano seguire con rigore. Il rigore diventa talvolta meccanico. [...] Al criterio del valore della lezione singola si sostituisce quello della credibilità della testimonianza. Questo procedimento contiene in sé una rinuncia e insieme una semplificazione. Il Lachmann rinuncia già in principio e ancor più nella pratica a esaminare tutta la tradizione manoscritta [...]. Sui codici umanistici pesa su per lui, sino a prova contraria, il sospetto di interpolazione. [...] Questo procedimento è, a rigore, errato: errato perché incauto: non si può escludere che un codice sconosciuto, anche recentissimo, sia copia di un manoscritto che conteneva il testo in forma più genuina di tutti quelli sinora noti [...]. Da questa limitazione, volontaria e insieme necessaria, del Lachmann deriva un'altra lacuna ch'egli non ha riempito neppure più tardi. Un'operazione alla quale noi filologi più recenti sogliamo attribuire un'importanza particolare, l'*eliminatio codicum descriptorum*.

L'antichità del manoscritto non dà alcuna garanzia di maggiore genuinità:

Anche mss. più antichi del XV possono derivare da età e cerchie nelle quali l'interpolazione era consueta [...] e quindi il vantaggio della genuinità, ch'essi presenterebbero di fronte a codici recenti, è troppo spesso solo apparente (Pasquali [1934] 19522, 46).

Seguendo il filo di questo ragionamento, si arriva a sostenere che, considerato che anche le corrottele possono avvenire per via poligenetica (p. 19), alla fine delle più accurate operazioni di *collatio* e di *recensio*, si potrà soltanto avere una "presunzione" relativamente alla dipendenza di un manoscritto da un altro:

Quando, collazionando per intero un manoscritto più recente con uno più antico, non si trovino indizi probanti di dipendenza, ma non si scoprono neppure né lezioni migliori né divergenze singolari e neanche corrottele che

non possano derivare dal ms. più antico, ma facciano sospettare di una tradizione sfigurata quanto si vuole, ma diversa, allora, allora soltanto ci si potrà contentare della 'presunzione' che il ms. più recente sia copia del più antico. (Pasquali [1934] 19522, 35-36)

VI. Il criterio geografico ("decalogo Pasquali", punto 8)

8) Come nella linguistica è ormai pacifico che gli stadi più antichi si conservano più a lungo in zone periferiche, e che quindi coincidenza di due zone periferiche lontane l'una dall'altra in un fonema, una forma, un vocabolo, un costrutto garantisce la loro antichità, così anche in coincidenza di lezione in codici scritti lontano dal centro della cultura e lontane tra loro costituisce una presunzione per la genuinità di questa lezione. Spesso di testi molto letti sia nell'antichità, sia nel Medioevo, si è formata una vulgata che, come suole la moda, progrediva da un centro verso la periferia, ma non sempre la raggiungeva.

La concordanza tra varianti geograficamente lontane è un criterio di bontà della lezione attestata in area periferica, rispetto alla lezione attestata in un'area centrale:

La linguistica ha insegnato una considerazione metodica [...]: ogniquale volta aree laterali coincidono tra loro in un fenomeno contro l'area centrale che le separa, è straordinariamente probabile che questo fenomeno sia antico. Trasportando il principio dalla linguistica alla critica diplomatica, se un codice scritto a Cipro coincide in una lezione caratteristica con uno scritto in Russia, è probabile che questa lezione sia genuina; perché non s'intenderebbe come mai lo stesso testo sia stato alterato nello stesso modo, caratteristico, indipendentemente in due aree diverse. Questo metodo che chiameremo "geografico" [potrebbe essere...] un nuovo criterio che vale [...], accanto a quelli dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior* e con più oggettiva sicurezza che non essi, a dirimere divergenze in caso di recensione aperta (Pasquali [1934] 19522, 160).

Spesso innovazioni vittoriose (o, come nel caso di Sallustio, un'unica edizione di successo) "uccidono un buon numero di varianti" (p. 346). Anche in questi casi per lezioni singolari attestate in aree periferiche si può supporre che si tratti di fenomeni di resistenza al *mainstream* della tradizione, e quindi, per i testimoni che tali varianti restituiscono, si può avanzare un'ipotesi di maggior genuinità:

Innovazioni vittoriose si irradiano per lo più da un centro verso la periferia e non sempre giungono a toccarla, sicché se una lezione è attestata in due punti, rispetto al centro, periferici, essa ha molta probabilità di essere l'origi-

naria non ancora sopraffatta dall'innovazione (Pasquali [1934] 19522, 7).

VII. Utilità e inutilità del concetto di archetipo ("decalogo Pasquali", punti 1, 11)

1) Non sempre la tradizione medievale dei testi greci e latini risale a un archetipo esso stesso medievale o appartenente al periodo più tardo dell'età antica.

11) Non vi sono esempi certi di archetipi appartenenti ancora all'antichità per la tradizione greca; per la tradizione latina non pare che tali archetipi possano esser negati.

Prove di applicazione del paradigma filologico alla pratica artistica

In vista dell'applicazione del paradigma filologico alla pratica della copia di opere d'arte, raggruppo ulteriormente i punti del decalogo di Pasquali in 3 insiemi (A, B, C):

A. Il fattore umano: il copista-scriba e il copista-artista

I. La tradizione non è mai 'meccanica'

II. La tradizione non è quasi mai verticale, ma trasversale e orizzontale

III. Varianti antiche e varianti d'autore

IV. Ogni esemplare è un'edizione

B. Il tessuto della tradizione: anacronismi ed ectopie

V. *Recentiores non deteriores*

VI. Il criterio geografico

C. Archetipo: una finzione ermeneutica

VII. Utilità e inutilità del concetto di archetipo

A. Il fattore umano: il copista-scriba e il copista-artista

Sul piano filologico si può affermare che la tradizione, avendo come attore coprotagonista il copista-scriba, qualunque sia il *medium* scrittorio (dallo stilo al computer), non è mai un'operazione meccanica pulita di trasferimento verticale da un antigrafo (l'originale', per dire così, ovvero l'esemplare da cui il copista copia il testo) a un apografo (la 'copia' per così dire, ovvero l'esemplare che è il prodotto del lavoro di trascrizione). Innanzitutto

diamo per certo che il copista introdurrà comunque nel nuovo testo, involontariamente e volontariamente, un numero variabile di errori e di consapevoli modifiche. Nel processo di analisi filologica gli errori – sviste e refusi involontari – saranno i più facilmente individuabili ed emendabili, a meno che nel passaggio di testimone in testimone l'iterazione e la stratificazione dell'errore non abbia prodotto guasti irreparabili. Meno evidenti e meno facilmente emendabili saranno le banalizzazioni e le normalizzazioni operate dal copista su punti critici del testo – passaggi difficili, parole rare o tecniche, nomi propri – dove il copista interviene, con gradazioni diverse di consapevolezza, introducendo normalmente lezioni *faciliores* allo scopo di rendere il testo comprensibile a se stesso e/o a chi leggerà la sua trascrizione. Ancora più difficili da individuare sono gli emendamenti in cui il copista mette in gioco la sua cultura e la sua intelligenza per introdurre una variante che crede (a torto o a ragione) più corretta rispetto alle norme grammaticali, alle regole metriche, o all'*usus scribendi* dell'autore, ovvero, se ne ha la possibilità, laddove per risolvere il passo dubbio attua il confronto con altri esemplari del testo che siano a lui accessibili.

A meno che il copista non sia uno scriba inetto e affatto passivo, che nell'operazione di trascrizione non attiva neppure la modalità automatica del 'correttore automatico', la recensione chiusa non è mai veramente tale perché, a ogni punto in cui il copista avverta (a torto o a ragione) un intoppo nella perspicuità del testo, metterà in azione non solo la sua intelligenza ma anche, se gli è possibile, il confronto con altre varianti che trova attestate o meno, e quindi compirà a sua discrezione una scelta orientata dalla sua sensibilità, dalla sua cultura, dal suo gusto e comunque sempre discrezionale. In questo senso ogni passo in cui si presenti una difficoltà (oggettiva o soggettiva) di comprensione si configura come un bivio in cui la recensione è suscettibile di aperture orizzontali, di contaminazioni anche non sistematiche, anzi piuttosto stocastiche (e perciò meno monitorabili) che provengono dalla collazione con altri testimoni. Insomma: il copista ideale, che garantirebbe una tradizione verticale e blinderebbe la recensione, è uno scriba perfettamente imbecille, digiuno di qualsiasi conoscenza, privo di qualsiasi curiosità, ma con una altissima qualità e costanza di attenzione e di precisione, mai distratto, che possibilmente non sappia nulla di quel che sta trascrivendo e che purtuttavia trascriva tutto meticolosamente (ma se esistesse un tipo simile, ci chiederemmo perché farebbe mai quel mestiere e chi mai lo pagherebbe per farlo). La situazione invece tanto più si complica quanto più il copista è intelligente, colto, curioso, e magari anche dotato di *divinatio* – il miracoloso colpo di ingegno che risolve l'*empasse* di un *locus desperatus* o che risarcisce una lacuna irrimediabile – in questo caso il lavo-

ro di analisi filologica sarà estremamente complicato perché bisognerà passare al setaccio, lezione per lezione, le scelte del copista, filtrarle comprendendone di caso in caso la fondatezza, il senso e l'intenzione.

Pasquali ci insegna a leggere in qualsiasi esemplare una "edizione", ovvero un nuovo testo che, fatte salve le varianti involontarie dovute a errori o sviste, si propone positivamente come un "testo critico" (ovviamente a tasso variabile di criticità: su una scala da 0 a 100, l'interventismo critico del copista può interferire con il testo da un valore 0,1 a un valore 100, mai comunque per un valore pari a 0). Il nuovo testo è una "edizione" in quanto questo, propriamente, si ripropone di essere (più o meno intenzionalmente, più o meno ambiziosamente, più o meno istituzionalmente). E la nuova "edizione" risentirà di contaminazioni orizzontali provocate dall'interferenza di altre varianti che il copista rimedia grazie al confronto con esemplari diversi dal suo antigrafo e/o grazie alle sue conoscenze, alla sua cultura, alla sua sensibilità linguistica o (in caso di edizione critiche vere e proprie) alla qualità della sua tecnica filologica.

Già nella stesura prima e originale, la cui politezza compositiva può essere in partenza compromessa da varianti d'autore, l'"originale" comunque latita: tanto più le sue tracce si perdono nella complicata storia della tradizione del testo. In sua supplenza si pone il succedaneo virtuale per cui Lachmann trovò il nome di 'archetipo'. Ma come insegna Giorgio Pasquali, il riconoscimento dell'antigrafo (l'esemplare da cui si copia) non garantisce certo dell'unicità di un archetipo nell'esecuzione dell'apografo (l'esemplare copiato). E più il 'copista' è intelligente e colto (più è 'filologo') più il gioco si fa complicato perché non si sarà accontentato di una sola fonte ma, quando possibile, avrà collazionato varianti da altri testimoni, da altri rami della tradizione che dipendono da diversi archetipi. E comunque poi nella *collatio* delle varianti avrà messo in campo il suo sapere, la sua conoscenza, il suo orecchio per i *loci paralleli*, per l'*usus scribendi* dell'autore, e quindi, anche il suo talento per le congetture, e così via. Tanto più il 'copista' è colto e bravo, tanto meno fedelmente (purtroppo, in certo qual senso) copia. In questo senso nella tradizione dei testi l'intelligenza/cultura del copista si qualifica come un fattore pericoloso, per il serio rischio di interferenze: in altre parole, sotto il profilo della riproduzione meccanica, l'attendibilità di un manoscritto risulta inversamente proporzionale all'intelligenza/cultura del copista.

A questa mercuriale mobilità del testo – a cui corrisponde perfettamente la facies ermetica dell'azione critica, ovvero la difficoltà ermeneutica – si ag-

giunge il caso che il copista-scriba sia lo stesso autore e che quindi l'originale autografo ci giunga con correzioni e varianti di pugno dell'autore (Pasquali ricorda, ad esempio, il caso di varianti che Cicerone apportò ai suoi testi dopo averli già congedati con il suo *imprimatur*). Specie nella tradizione di testi cronologicamente a noi più vicini per i quali è possibile risalire alla versione di mano dell'autore, abbiamo una chiara evidenza di come, in presenza di varianti d'autore, il quadro possa essere ancor più complicato e il lavoro del filologo ancor più difficile. Neppure la versione d'autore, quindi, può essere considerata l'unico 'originale': l'esistenza di varianti d'autore (amplificata di recente dall'avvento della scrittura a computer e dalla conseguente facilità di intervento sul file) si unisce alla possibilità di 'errori d'autore' (sviste grafiche e ortografiche).

Comunque il copista, specie nella sua veste – più o meno istituzionale – di "editore" del testo, opera al primo livello il mestiere del filologo (prefigurando l'azione che il filologo porrà in essere con la sua edizione critica) e quindi si trova continuamente di fronte a scelte irrisolvibili sulla base del metodo, indecidibili con il criterio della razionalità, che finiscono per essere affidate a una solitaria, responsabile o irresponsabile, vile o coraggiosa, discrezionalità. In realtà, anche lo stesso filologo, che in questo quadro altro non è che un copista emancipato, di secondo livello, impegnandosi nell'impresa di una edizione critica, per quanto farcisca di informazioni e giustificazioni gli apparati critici e i commenti al testo, delle sue scelte potrà sinceramente rispondere soltanto a se stesso.

Applicato al campo artistico, in particolare alla replica dai modelli, l'assunto dell'impossibilità di un passaggio da antografo ad apografo che sia meramente meccanico e di una tradizione puramente verticale esce confermato e rafforzato. Se è certo che il copista-scriba, anche nella figura emancipata del copista-umanista e oggi del copista-filologo, interpola, consapevolmente o inconsapevolmente, il testo per i motivi e con gli obiettivi che abbiamo appena descritto (produrre una nuova "edizione" dell'opera, sia essa poi tirata in 1 o in 100.000 copie), il copista-artista interpola il suo modello per le stesse ragioni e per altre sue proprie. Riguardo all'interpolazione con il copista-scriba il copista-artista condivide alcune motivazioni negative: può essere, ad esempio, che il modello non sia integro e che pertanto il copista-artista fraintenda in tutto, o in qualche dettaglio, la postura del modello, o che intenzionalmente lo manipoli e reinterpreti prestando la postura originaria a un diverso soggetto (è il caso del Discobolo che presta la sua postura al "guerriero morente" in mostra a Milano).

Ma le ragioni che motivano l'interpolazione artistica della copia rispetto all'interpolazione testuale sono in realtà molto più complesse e più varie. Attiva è, intanto, una interferenza con gli obiettivi specifici dell'azione artistica. Lo scopo del copista-artista quasi mai è quello di produrre un esemplare il più possibile fedele al modello. Non prendiamo qui in considerazione lo statuto e gli obiettivi peculiari, in grado più o meno sensibile, di ogni *opus* artistico e quindi anche in qualche misura anche nella 'copia' da modello, ovvero la tensione all'originalità dell'artista, l'investimento sull'autorialità, la sua libertà di invenzione, l'interazione tra la cifra stilistica personale e la fedeltà al modello. Tuttavia, a meno che il copista-artista non sia un falsario professionista (perché in quel caso il suo obiettivo strategico e la sua ambizione saranno diversi dall'artista *tout court*) la sua azione non mirerà forzatamente alla massima prossimità, all'imitazione perfetta del modello, ma spesso giocherà il gusto, o la necessità della variazione – nei dettagli, nella scala, nei materiali. Sarà quindi molto probabile che il nuovo esemplare, pur ricollegabile al modello, si diversifichi intenzionalmente da esso, ad esempio adattando qualche dettaglio per andare incontro alle esigenze della committenza o anche, semplicemente, per assecondare la cifra stilistica dell'autore dell'opera. Sarà anche possibile che il copista-artista deduca la sua nuova opera da modelli differenti, della stessa opera, o addirittura combinando dettagli prelevati da opere diverse, ibridando dettagli e contaminando le fonti.

B. Il tessuto della tradizione: anacronismi e ectopie

In campo filologico dobbiamo a Giorgio Pasquali la formulazione del principio di metodo secondo cui nella ricostruzione di un testo non è possibile decretare l'eliminazione di esemplari derubricandoli come *descripti*, solo a ragione della cronologia oggettiva del singolo manoscritto. Lo schema ad albero genealogico, convenzionalmente adottato per la visualizzazione della relazione tra i manoscritti, non fornisce una figura precisa alla dinamica che muove dal suo interno la tradizione di un testo. A differenza dello stemma genealogico che presume comunque una derivazione di padre/madre in figlio/figlia, le relazioni fra gli esemplari non sono quasi mai descrivibili in modo rigorosamente verticale: a causa della dinamica delle contaminazioni orizzontali e delle continue interferenze dovute al 'fattore umano' di cui abbiamo trattato nel paragrafo precedente (A), non è affatto detto che un testimone datato a una cronologia più bassa non possa conservare un testo o singole lezioni di un testo che si possono far risalire a una posizione molto più alta nello stemma. Insomma: nella ricostruzione della parentela filologica accade di osservare fenomeni accostabili non tanto alle linee rette

della derivazione genealogica (per cui sarà pur sempre vero che un figlio è figlio di suo padre e di sua madre, non di un suo bisnonno) quanto piuttosto ai fenomeni ad andamento curvilineo, di emersione e riemersione, di latenze e ricomparsa, osservati nella ricostruzione delle derivazioni genetiche, sin dai primi studi nel XIX secolo e fino alla scoperta del DNA e alle ricerche sulle sue dinamiche della trasmissione dei geni. Come sappiamo è ben provato che nel codice genetico di un individuo possono essere rintracciate evidenze di caratteri recessivi, non epifenomenicamente presenti nei genitori, che purtuttavia erano caratteri dominanti in antenati più lontani. Fermandoci alla superficie del fenomeno – ovvero alla visibilità dei caratteri non alla loro effettiva presenza nel DNA (in cui restano comunque custoditi, ma in forma latente) – un’“edizione” recente, ad esempio i manoscritti umanistici ma anche le prime edizioni a stampa che spesso dagli umanisti stessi erano curate, può contenere lezioni di cui si può provare la dipendenza da esemplari più antichi dell’antigrafo diretto – testimoni per noi perduti ma che hanno lasciato tracce consistenti di sé nell’esemplare recente, apparentemente separato da secoli di distanza dai suoi ‘antenati’.

Un altro elemento del quale Pasquali mette in evidenza la possibilità di una positiva rilevanza consiste in quella che potremmo definire una “ectopia (non patologica) delle varianti”. Un esemplare eseguito in un’area periferica, a distanza dal centro, da cui si irradiano le “lezioni vittoriose” che “uccidono le varianti”, può essere portatore di lezioni genuine: lo è senz’altro se rileviamo coincidenze con altri esemplari dislocati in altra area periferica non collegata alla prima. Pasquali chiama “criterio geografico” questo assunto, mutuato dalla norma osservata nella linguistica della conservazione di forme arcaiche in aree periferiche, indipendentemente l’una dall’altra: parafrasando la parallela formulazione pasqualiana relativa alle gerarchie cronologiche, potremmo adottare per questo criterio che valorizza la perifericità del testimone la formula *sepositi non deteriores*.

Le vie della tradizione sono imprevedibili e spesso non tracciabili: relazioni e parentele non sono mai certe. Se inoltre siamo avvertiti del fatto che neppure “da coincidenze in corrottele ovvie è lecito concludere nulla quanto a parentela di manoscritti” e che “solo le lacune sono, almeno di regola, trasmesse direttamente” (Pasquali [1934] 1952, 21, 140) il tessuto della tradizione ci appare composto su un telaio in cui neppure le coordinate spazio-temporali, la trama e l’ordito, sono disegnate ortogonalmente, ma ogni brandello di stoffa può intrattenere relazioni stocastiche con un altro brano posto a una distanza, cronologica o geografica, apparentemente incolmabile. Solo i buchi nel tessuto (le lacune) sono segni certi: molte delle

evidenze e delle latenze, le dinamiche interne su cui la tradizione intreccia i suoi fili, non sono disegnabili con linee tirate a righello. Insomma, seguendo il principio *recentiores non deteriores* coniugato al “criterio geografico” *sepositi non deteriores*, il filologo, come ogni storico rigoroso, si trova metodologicamente obbligato a contemplare nella sua ricostruzione fenomeni che non hanno una giustificazione cronologicamente o spazialmente plausibile. Avrà l’obbligo, pertanto, di tenere in seria considerazione due fattori che a primo avviso parrebbero antistorici e antirazionali: l’anacronismo delle fonti e il valore positivo dell’ectopia (intesa nella sua prima accezione, medico-anatomica).

Anche nell’ambito della produzione artistica antica, si verifica l’impossibilità di una ricostruzione genealogicamente lineare. Dinamiche di ripresa, di citazione, di ricorso scandiscono il moto non lineare della tradizione, prima ancora che dall’antichità al Rinascimento, dai Greci ai Romani: da ciò dipende anche la sensibile oscillazione nelle datazioni delle ‘copie’ rispetto ai modelli, delle ‘repliche’ rispetto agli ‘originali’. Le forme in gesso ritrovate a Baia, prese a calco da dettagli di opere ellenistiche per le riproduzioni di bottega, sono per noi fonti insostituibili della perduta raffinatezza di dettagli dei bronzi originali, insospettabile nelle copie in marmo pervenuteci ma solo intuibile a posteriori, per confronto incrociato tra copia e calco-matrice. Ben si comprende, nell’ambito della datazione di opere scultoree romane rispetto a presunti ‘originali’ ellenistici, la difficoltà di decidere, in assenza di dati tecnici o storici contestuali, cosa sia ‘originale’ rispetto a ‘copia’.

La statua di bronzo della *Venus Victoria* ritrovata nel XIX secolo nel *Capitolium* di Brescia è opera della prima età imperiale romana – una Venere a cui per correzione o pentimento d’artista in corso d’opera, o per diversa destinazione, sono state aggiunte le ali della Vittoria – o si tratta del rimaneggiamento di una Afrodite ellenistica del III secolo a.C.? Qualunque sia la genesi del manufatto, si tratta comunque della contaminazione tra due modelli, culturalmente e cronologicamente distanti: l’Afrodite che si gingilla con le armi di Ares e la Nike che scrive sullo scudo il nome del vincitore. Ma il miglior esemplare che possediamo di questa iconografia della *Victoria scribens* è proprio la Venere di Brescia: un caso emblematico di conferma dell’anacronismo delle fonti (vedi sul tema, in Engramma, saggio e tavola iconografica *Venus volubilis/venusta Victoria*).

In casi come questo, le amplissime oscillazioni cronologiche e geografiche proposte dalla critica per lo stesso manufatto appaiono metodologicamente imbarazzanti, al punto che sembrano smentire ogni assunto di scientificità

nel mestiere dell'archeologo, dello storico dell'arte antica, dello storico della tradizione classica. Vero resta che la variante stilistica è sintomo storico di una precisa prospettiva estetica e culturale, ma per il moto implicativo delle complesse dinamiche modello-esemplare, citazione e ripresa, il rilievo del mero dato formale non è di per sé sufficiente alla definizione di una lettura critica (ovvero: storica) dell'opera.

Ectopica è la 'Penelope' di Teheran, ma ectopiche sono probabilmente anche le sue sorelle romane rispetto al luogo e al tempo in cui furono concepiti e realizzati i prototipi (al duale o al plurale) che si suppone siano da collocare geograficamente nell'area della madrepatria greca o delle colonie microasiatiche, e cronologicamente alla prima età ellenistica. Ma se, come in questo caso, la presenza degli esemplari a Roma è da considerarsi significativa, in quanto ectopica rispetto a una centralità non attestata da alcun esemplare, lo schema stemmatico si complica e, ancora in assenza di una seria e imprescindibile analisi petrografica, nell'impossibilità di illustrare snodi e percorsi, il campo resta aperto a qualsiasi genere di teoria, comprese le ipotesi meno economiche e convincenti. Anche l'ectopia della serie 'Penelope' è dunque un caso emblematico che mette in seria discussione l'ipotesi dell'esistenza di un archetipo (sulla "Penelope di Persepoli" vedi, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Alessandro Poggio).

C. Archetipo: una finzione ermeneutica

In ambito filologico va riconosciuta a Lachmann la paternità del termine e del concetto di 'archetipo'. Così Pasquali introduce, con una punta di divertente ironia, il riconoscimento al filologo dell'Ottocento:

Il commento di Lachmann a Lucrezio fu pubblicato nel 1850 [...]. Si sente ch'egli [...] profferisce [giudizi] dall'alto della cattedra [...] Perfino di un termine, in questo senso nuovo necessario e felice, archetipo, egli non fa pompa: ne usa prima come di sfuggita; subito dopo in una parentesi confessa, con modestia apparente, ch'è sua abitudine dir così: *id exemplar ceterorum archetypum (ita appellare soleo)* (Pasquali [1934] 1952, 3).

Ma alla verifica della collatio in molti casi il ricorso all'archetipo pare non avere alcuna plausibilità né essere di alcuna utilità; accade ad esempio per la tradizione di testi molto diffusi in età tardo-antica e medievale come l'Iliade:

Ho parlato sinora di 'capostipite', evitando accuratamente la parola 'archeti-

po'. Io sono convinto che per l'*Iliade* un archetipo, nel senso nel quale abbiamo adoperato questa parola [...per altri autori], non esista [...]. [Se anche un archetipo di età bizantina] ci fosse stato, attenderemmo che lezioni antiche di qualsiasi origine si ritrovassero con frequenza superggiù uguale in tutti i mss. medievali [...]. Non è così: alcuni papiri hanno coincidenze numerose con determinati codici medievali [...]. Coincidenze così spiccate di un ms. medievale con un ms. antico escludono l'esistenza di un unico 'baccino di ridistribuzione', l'archetipo medievale (Pasquali [1934] 19522, 210).

Così è anche per un altro testo di successo in età tardo-antica e medievale, il *Timeo* di Platone, per il quale la contaminazione orizzontale è attiva già in età antica:

[Quanto all'opera di Platone, in particolare al *Timeo*,] l'archetipo con varianti non vi fu proprio per quel testo per il quale per la prima volta su supposto con certa conseguenza e consequenzialità: Platone è tramandato dall'antichità recta via, come Omero. Contaminazione, diffusione 'trasversale' o 'orizzontale' di lezioni vi fu di certo ma essa appartiene già al periodo antico della storia del testo non soltanto a quello medievale (Pasquali [1934] 19522, 260).

Non si tratta, afferma Pasquali, di ingaggiare una "lotta contro il concetto di archetipo", quanto piuttosto di valutare, caso per caso e *cum grano salis*, la funzionalità del concetto (Pasquali [1934] 19522, 40). Sta di fatto che, per ragioni di volta in volta diverse, la plausibilità del concetto di archetipo e la sua utilità è messa in crisi anche per altri testi:

[Per Plauto si suppone...] un 'archetipo antico'? Questo concetto ripugna a noi per ragioni ben note a chiunque abbia avuto la pazienza di leggere questo libro sin qui (Pasquali [1934] 19522, 340).

Neppure la presenza di errori congiuntivi in manoscritti diversi garantisce la presenza di un archetipo comune:

Un [...] caso comunissimo [...] è quello secondo cui] le varie famiglie di codici medioevali proseguono ciascuno un'edizione antica. È evidente che, se anche qui tutti i mss. presentano, come per lo più presentano, errori comuni, il concetto di archetipo non è qui di alcuna utilità (Pasquali [1934] 19522, 21).

"Ci fu sempre un archetipo?" è il titolo del secondo capitolo del volume (Pasquali [1934] 19522, 15-21). La questione investe la storicità, e quindi

la realtà obiettiva dell'esistenza dell'archetipo, ma anche la sua utilità ermeneutica; la risposta (non troppo ovvia in ambito filologico) è negativa: in molti casi non solo l'archetipo non c'è mai stato, ma non c'è neppure necessità di presupporne l'esistenza. In molti casi l'archetipo non funziona neppure come dispositivo ermeneutico.

La possibilità di ricostruzione di un archetipo attendibile è complicata anche dall'eccesso di fortuna: quanto più un testo è 'fortunato' – diffuso e riprodotto – quanto meno resta periferico, tanto più difficile sarà ricostruirne l'archetipo.

In conclusione, nella tradizione testuale l'archetipo non è mai identificabile con un testimone, non trova corrispondenza concreta in alcun testo reale, conservato o perduto: al massimo si tratta dell'esito di un processo logico-induttivo (prodotto della collatio) che in qualche caso potrebbe tornare utile come provvisoria finzione ermeneutica. Lo *stemma codicum* in cui i manoscritti sono collocati secondo un ordine genealogico tendenzialmente verticale può essere una rappresentazione utile ma spesso è gravemente difettosa, del tutto deficiente rispetto alla realtà delle relazioni che lo schema traduce in segni grafici lineari.

La lezione di metodo che si ricava dalla filologia insegna che l'ansia di risalire, a ritroso e in verticale, agli archetipi, alle essenze prime, alle radici dei nuclei tematici e simbolici, insomma all'*Ur* della Tradizione, va tenuta sotto controllo, pena la distorsione e la forzatura del metodo al servizio di una intenzione interpretativa. Ma anche dal punto di vista della finzione ermeneutica, molto probabilmente, nella maggioranza dei casi, dell'archetipo come concetto e come termine gerarchicamente connotante possiamo fare serenamente a meno.

Esemplare, prototipo, modello

Tenendo un occhio sul campo della storia della tradizione dei testi e un occhio sulla storia delle opere d'arte, ed esercitando con questo strabismo un doppio esperimento di metodo, proviamo a interrogare i termini ricorrenti nel lessico della filologia testuale e della metodologia storico-artistica: modello ed esemplari; archetipo e riproduzioni; unicità e serialità, prototipo e multipli, originale e copia.

Nel processare il concetto di archetipo, dal punto di vista della storia del testo, Pasquali faceva riferimento alla tradizione dei testi dell'*Iliade* e del *Ti-*

meo di Platone. Nelle esposizioni *Serial/Portable Classic* abbiamo avuto occasione di ripercorrere, per stazioni, una campionatura dei modelli che hanno fatto 'canone' nella storia dell'arte antica, dall'antichità alla Rinascita e dal Rinascimento fino alla modernità: Il Discobolo di Mirone, la *Venus accroupie*, il Pothos di Skopas, il Doriforo di Policleto, l'Apollo di Kassel, il Bronzo A di Riace, i Tirannicidi, le Cariatidi dell'Eretteo, l'Ercole Farnese, il Marco Aurelio, l'Arco di Costantino, il Laocoonte (si veda, in questo stesso numero di Engramma, la Galleria delle esposizioni di Milano e Venezia, organizzata per stanze e percorsi). Si tratta di opere-simbolo che interpretano significativamente la temperie culturale e il contesto storico in cui sono state concepite e prodotte e che hanno avuto un posto di privilegio e una fortuna a volte intermittente ma tenace, anche a dispetto di lunghi periodi di oblio, nella storia della tradizione occidentale. Si tratta, come si dice comunemente, di capolavori esemplari.

'Esemplari'? Ecco che si impone alla nostra attenzione una ambiguità semantica che provoca divergenza tra il significato dell'aggettivo rispetto al corrispondente sostantivo. L'aggettivo 'esemplare' qualifica la posizione di un primato, qualitativo se non cronologico o genealogico, di un'opera umana – un testo, un manufatto, ma anche un comportamento individuale o il carattere di un'istituzione – rispetto alla serie di cui la stessa cosa è parte. In altre parole l'esemplarità (il senso del nome astratto è connesso a quello dell'aggettivo) è una qualità relazionale, non assoluta. Anche il significato del sostantivo 'esemplare' è semanticamente connotato in senso relazionale: gli esemplari sono solitamente più di uno e, se pure l'uso linguistico non ci impone la forma *pluralia tantum*, vero è che la locuzione 'esemplare unico' è quasi un ossimoro, buono ad esaltare l'eccezionalità dell'opera, con rimando implicito al fatto che altri esemplari fratelli non sono stati prodotti o potrebbero essere andati perduti. Il senso più comune del sostantivo è però connesso alla dimensione della serialità: si parla di "esemplare di una serie", di "riproduzione in tot esemplari". In questa accezione 'esemplare' è sinonimo di 'copia conforme' (ad esempio di una serie numismatica, o di una serie litografica, a volte numerata e autenticata dalla firma d'autore).

Il significato di 'esemplare' oscilla dunque tra due polarità. Da un lato si apprezza il profilo dell'aggettivo 'esemplare', denotativo di eccellenza; dall'altro lato nel termine 'esemplare' convive il significato di riproduzione/copia che da uno stampo/prototipo è derivata e da cui trae certificazione di autenticità. La connotazione semantica del termine risente della complessità del processo dell'*exemplare*. Da un'altra prospettiva, l'ambiguità intrinseca del termine è una luminosa spia linguistica che suggerisce la sempre incerta

possibilità di una distinzione tra esemplare/prototipo ed esemplare/copia: portata al bordo del suo profilo semantico, la definizione di 'esemplare' mette in crisi il concetto stesso di originale e di copia.

Come abbiamo imparato da Pasquali, l'archetipo, quando pure se ne possa supporre una utilità, non è niente altro che una rappresentazione logico-virtuale di una derivazione, utilizzabile soltanto nel contesto di tradizioni di tipo rigorosamente 'verticale' (ovvero nel caso di recensioni chiuse). L'archetipo corrisponde quindi al capostipite di una famiglia di opere – testi o manufatti che siano – che si colloca in una posizione di massima prossimità rispetto al punto di origine della genealogia. Ma, come abbiamo visto, metafore e figure genealogiche malfunzionano per rappresentare le dinamiche della tradizione classica: la loro utilità si limita alla schematizzazione grafica dell'albero stemmatico, una semplificazione che fa torto alla complessità del tessuto delle relazioni – implicate in traiettorie spesso sghembe e desultorie – fra i vari 'testimoni' (per recuperare un altro termine caro alla filologia e che lessicalmente prefigura la teatralità del processo di ricognizione critica).

Esistono purtuttavia ambiti e pratiche di tradizione di testi e di immagini in cui è corretto far riferimento alla concretezza (reale o supposta) di un archetipo che trae la sua autorevolezza dall'essere molto prossimo all'originale. Il confronto, all'interno dell'ambito sacro-religioso, tra le icone del cristianesimo orientale e le Madonne della pittura rinascimentale italiana rende evidente lo scarto concettuale tra l'uno e l'altro schema di rappresentazione. L'icona del cristianesimo orientale intrattiene con il suo 'archetipo' una relazione che ha come suo presupposto necessario la verticalità della dipendenza genealogica: la linea di relazione ha origine dal primo, "vero" e "originale", ritratto della Madonna fatto da San Luca (ma la stessa cosa si può dire per il volto di Cristo impresso nella Veronica o per il ritratto del Santo) di cui l'icona è precisa, puntuale, trascrizione: "copisti" si definiscono i pittori di icone, e l'opera che producono è copia conforme la cui garanzia di autenticità sta proprio nella derivazione recta via dal ritratto originale che la rende "vera icona", sacra e venerabile (Centanni 2005).

Più duttile e maneggevole invece sarà, in generale, il concetto di 'prototipo': la prima impressione di una serie che non deve essere di necessità allineata all'idea di copia conforme. Perché soprattutto nella pratica artistica interviene, a complicare il gioco, la dialettica dinamica tra il modello e le deduzioni o le variazioni.

In questa prospettiva anche il fenomeno della riproduzione assume, nell'ambito della tradizione classica, una sua tipicità. Non si tratta, infatti di una ripetitività di tipo culturale – che riflette il presupposto dell'archetipo e ripropone l'immutabilità del rito – ma dell'idea di riproducibilità – cioè dell'idea, tutta originale, di modello, e di copia e di serie.

L'artista inventa – cerca scopre trova – modelli che utilizza liberamente per rifondare attivamente, non per confermare passivamente, la tradizione. L'artista si nutre di suggestioni, e a sua volta con la sua opera alimenta allusioni al punto di riferimento che non è l'origine consegnata a un irrecuperabile passato, ma l'origine attuale: che è in atto, interessa e chiama in causa il presente. L'opera poetica è quindi una scheggia di senso: un frammento dello specchio frantumato di Dioniso in cui il mondo può scoprire il riflesso di sue nuove, attuali, immagini: “Il grande pittore aggiunge una nuova dimensione a questo mondo, troppo sicuro di sé, facendovi vibrare la contingenza” (Merlau-Ponty [1960] 20032, 77).

Nel grande regesto della tradizione classica ogni *poietes* iscrive la sua opera in un genere, si rifa a modelli preesistenti: la necessità (più o meno dichiarata, più o meno dissimulata) del modello pare ineludibile, e a sua volta il fare dell'artista stringe e conferma tale necessità. Ma il gioco creativo – la riuscita dell'opera – sta nel come: come l'artista si ispira al modello, come l'artista al modello resiste. A proposito dei suoi studi sul Rinascimento fiorentino, Aby Warburg ci insegna che è cura dello studioso di tradizione classica analizzare “come l'artista si confronta con le percezioni che dell'Antico aveva avuto la sua epoca, quasi si trattasse di una potenza che esigeva resistenza o soggezione”; ancora, a proposito di Manet e dei modelli antichi e rinascimentali del *Dejeuner sur l'herbe*, lo stesso Warburg si interroga su quale sia il bisogno che porta l'artista moderno a rivolgere indietro il suo sguardo e a “presentarsi come un fidato amministratore dell'eredità della tradizione”. La risposta è che soltanto “coloro che condividono l'eredità spirituale del passato sono in grado di trovare uno stile carico di nuovi valori espressivi. Tali valori infatti derivano la loro forza di penetrazione non dalla rimozione ma dalla sfumatura che apportano alla rielaborazione delle antiche forme”. Rispetto agli artisti comuni che sentono questo obbligo come un peso, il genio sfrutta l'energia dell'attrito che si crea tra soggezione e resistenza al modello e “dà luogo a un atto di magia anteica” (Warburg [1929] 1984, p. 40).

Originale assente

Dobbiamo ancora a Giorgio Pasquali la suggestione di un'immagine che descrive il corso della tradizione classica. Il filologo mutua da Paul Maas la figura di:

[...] un corso d'acqua che, ricevendo affluenti e filtrando terreni d'ogni genere, perda il colore genuino, ne acquisti di spuri. (Pasquali [1934] 19522, XI)

Ovvero, con descrizione più ampia e articolata:

[...] la similitudine di un fiume sotterraneo, che sottoterra si divide in rami e sempre in nuovi rami, che qua e là erompe alla superficie in sorgenti per poi sprofondarsi di nuovo, ma non senza aver accolto in sé materie coloranti, che del resto penetrano anche in ciascuna di queste ramificazioni, ogniquale volta una appare alla superficie. 'Compito della ricerca è quello di esaminare la genuinità dei colori, fondandosi sulle sorgenti'. Tutta questa comparazione è una bellissima pagina [...]. Questo dotto, che dev'essere anche un amatore entusiasta della natura, sa rappresentarsi vividamente e descrivere con evidenza fenomeni carsici. Ma se l'immagine rende bene la trasmissione prevalentemente verticale di un testo, la trasmissione orizzontale, se non di un testo, di singole lezioni, si confronta molto meglio con una macchia d'olio che da un punto determinato di allarga a poco a poco sino a coprire tutta una superficie: fino dove giungerà allargandosi, nessuno può prevedere con sicurezza.

Con una punta di sarcasmo anti-naturalista il filologo italiano va ben oltre l'immagine elementare, proposta dal collega tedesco, del fiume ramificato che emerge e soffonda nelle viscere della terra. Non il rassicurante stemma genealogico, ma neppure il fiume carsico, dunque, per quanto inquinato e diversamente colorato dai retaggi delle contaminazioni superficiali, soddisfa la complessità dello scenario in cui si muove lo studioso di tradizione classica. Alla profondità dello scavo stratigrafico, che indaga le diramazioni e gli snodi sotterranei del flusso, deve anche corrispondere una attenzione di superficie. L'immagine più propria per il movimento della tradizione classica è il distendersi di una macchia d'olio. Nessun conforto lirico-romantico: i percorsi della tradizione classica sono come su una macchia d'olio, scivolosi e imprevedibili. Il metodo giusto per l'intelligenza dei meccanismi della tradizione classica deve tener conto, a ogni snodo, a ogni svolta, di questo profondo inquinamento, ma anche della dispersione superficiale delle fonti.

Nel movimento della tradizione classica ciò che si trasmette non è un testo

sacro e immutabile, un repertorio di simboli o un prontuario di atti codificati. Si trasmettono materiali, si trasmettono tecniche: si recuperano, si inventano, modelli. Nelle continue variazioni, contaminazioni, diramazioni dei circuiti di trasmissione del “classico”, resta infatti un punto fermo: l'esistenza, almeno fin dall'ellenismo, dell'idea di ‘modello’. Lo sguardo del poeta e dell'artista non è rivolto però ad archetipi immutabili ma a modelli storicamente riconoscibili, stilisticamente connotati: oggetti reali, storicamente accertati, disponibili e utilizzabili.

Alla logica imperante della consequenzialità secca archetipo/copia, si dovrà sostituire la domanda pregiudiziale, squisitamente storica, sulla disponibilità e accessibilità dei modelli, ma anche la consapevolezza dell'andatura non-lineare che regola la complessa trama delle interrelazioni che, attraverso fitti intrecci, lega il prototipo alla serie ‘provocata’. Anche in questo campo, molto più interessante rispetto alle battute di ‘caccia grossa’ sulle orme degli archetipi, sarà la ‘caccia sottile’ dei dettagli rivelatori delle relazioni tra le riproduzioni e i modelli: indagare nella concreta proliferazione dei testimoni la dinamica della riproduzione seriale (ad esempio, la pratica di riproduzione e deduzione rinascimentale da sarcofagi tardo antichi). Se dunque l'originale latita dietro all'epifania del fenomeno, se si danno per conoscibili soltanto reali modelli e concrete copie, anche la storia dell'arte è possibile soltanto nella forma della ‘critica del testo’.

La tradizione di moduli figurativi o letterari classici è segnata, nella maggior parte delle sue opere, dall'assenza di un archetipo unico, a cui si sostituisce la presenza fantasmatica di modelli reiterati, sfruttati, traditi, reinventati. È proprio nella loro reiterazione che l'originale assente viene in superficie e nella continuità seriale trova un'evidenza concreta, un modo plurale di accesso alla realtà. È questa l'idea – tutta irreligiosa e fortemente tecnica – del modello infinitamente riproducibile in copie. Il modello origina una serie ed è nel *continuum* della ripetizione seriale che riemerge il profilo della prima impressione – il ‘prototipo’: l'originale che è assente ma, di fatto, appare sempre latitante in filigrana. E sarà la pluralità della serie, non l'astrattezza monocratica dell'*Idealtypus*, a ‘fare testo’.

L'andamento obliquo e diversificato del corso dei flussi della trasmissione allena lo storico alla comprensione dinamica dei meccanismi di contaminazione: il processo storico è una sequenza di domande ‘dialettiche’ in cui le questioni, anziché chiudersi nella risposta, prestano il fianco sempre a nuove aperture. La tradizione è un processo di selezione dei materiali: un meccanismo la cui vitalità e durata è garantita non dalla conservazione dell'in-

tegrità ma da espedienti di compensazione degli errori e dei difetti di trasmissione. Si tratta a volte di una scelta coatta, per fraintendimenti o per difetto materiale di modelli disponibili; a volte di una selezione volontaria e discrezionale, che dipende da una scelta ideologica, funzionale, stilistica o di coerenza contestuale.

Ma la relazione tra disponibilità effettiva dei materiali e fortuna del repertorio antico non si lascia ridurre in forma di equazione matematica. Nella storia della tradizione classica si rivela che spesso, più che l'abbondanza di materiali, è la penuria di reperti che risulta feconda, stimolante per la fortuna dei temi antichi. Gli umanisti e gli artisti del Quattrocento avevano a disposizione un repertorio letterario e artistico ben misero: rari e scarsi i testi antichi (specialmente i testi greci recuperati e tradotti lentamente nel corso del XV secolo); scarsissimo il repertorio di fonti iconografiche: rarefatti i reperti archeologici romani (soprattutto di Roma), solo dagli inizi del XV secolo avidamente indagati e copiati; qualche esemplare di sarcofago reimpiegato nel Medioevo per funzione o per pregio di *auctoritas*; le prime collezioni di monete di età imperiale e le raccolte di gemme ellenistico-romane. La 'rinascita' dell'antico che effettivamente si compie nel corso del Quattrocento non dipende direttamente dalla scoperta delle fonti: è il desiderio di antico che, ancora anacronisticamente, produce l'interesse, e quindi la riscoperta, delle fonti.

I meccanismi di contaminazione e di incrocio complicano la logica consequenziale e rigida della relazione modello/copia, ovvero della deduzione diretta e univoca tra due esemplari in un dialogo storicamente attestato, fisicamente diretto: di conseguenza, anche nel rilevare una deduzione precisa da modello, è necessario osservare una certa cautela nel disegnare schemi stemmatici lineari, netti e definitivi. In altre parole: non possono essere stabilite connessioni univoche ed esclusive tra presunti modelli e presunte copie. La ricerca spesso sterile di un unico originale per giustificare la riemersione di una formula iconografica antica e inserirla in un sistema 'ordinato' di deduzioni non comporta alcuna acquisizione ermeneutica, ma soltanto il rischio di forzature. Se l'origine non è pensabile come fonte unica, pura e diretta, ma, secondo l'intuizione di Walter Benjamin, è "vortice" che altera in partenza il corso del fiume; se le fonti risultano essere *ab origine* "sviate, indirette, ramificate", sarà spesso impossibile dimostrare l'esistenza di un unico "modello diretto". L'opera è comunque un "prodotto di compromesso o un processo di condensazione"; le fonti/modello sono "costantemente delocalizzate nell'eclettismo che le manipola, nel 'libero adattamento' che subiscono o nell'intensificazione stilistica che suscitano. Sono dunque malin-

tesi [...] sono cioè essenzialmente equivocate" (Didi-Huberman 2004, 93).

L'opera d'arte è considerata non unicum ma modello-esemplare con importanti effetti, già in età antica, sulle funzioni sociali dell'arte: la rivendicazione di un'autonomia estetica dell'opera ispira una sorta di 'culto laico' dell'arte, che prende già in età ellenistica e romana le forme del collezionismo e della museificazione dei capolavori. Ma il gusto marcatamente retrospettivo con cui già i Greci guardano ai modelli precedenti è indirizzato a un investimento strategico, a un progetto di reinvenzione del presente; di converso, la tensione umanistica non si riduce mai a nuovismo perché l'esempio del modello, il *monumentum*, garantisce fondatezza e tenacia alla catena di trasmissione della memoria.

La caccia agli originali produce invece un'idea di tradizione che assomiglierebbe a un fondale a scena fissa, popolato di severi idoli delle origini. I 'cacciatori di archetipi' hanno solitamente una relazione disturbata, tendenzialmente paranoica, con il loro tempo: l'obiettivo dell'indagine si riduce spesso all'identificazione coatta e sbrigativa dell'"originale", condotta a scapito dell'analisi filologica, a dispetto della valutazione del pregio storico dell'opera. Ma solo nell'intervallo temporale in cui è possibile ignoranza e oblio, soltanto sotto il cielo vuoto di desiderio, l'opera diventa storica ovvero comincia a vivere, a trasformarsi, a invecchiare. Comincia a finire, smentendo l'eternità. E questa frattura nel *continuum* apre la dimensione dell'invenzione. Nell'ignoranza, nella latenza, nella paura di non capire e non sapere, si rianima il desiderio, la caccia alla conoscenza, l'eros della riscoperta: *inventio*. Ritrovando un capo, magari sbagliato, del filo, si riavvia la costruzione di una nuova opera. Dal vuoto, dalla paura, dall'assenza e dal complementare desiderio nasce l'opera d'arte; non la ricostruzione, la restaurazione dell'originale "feticcio del vero", ma l'invenzione per attrito di un'opera di per sé autentica: di una, in sé fondata, nuova origine.

La latitanza dell'originale (che ha effetti importanti nell'estetica dell'imitazione), la relazione con il modello più o meno consapevole ma comunque storicamente connotata, garantisce paradossalmente a ogni esemplare una certificazione autonoma di autenticità. Poesia e arte si salvano dalle opposte derive dell'effimero e della mummificazione, del relativismo e dell'estetismo assoluto, se denunciano un rapporto necessario eppure critico con i propri modelli e se hanno tempra solida e filo da tessere: l'opera d'arte resiste al tempo (entra nella storia) se instaura un dialogo serrato con il proprio tempo. È un doppio movimento di necessità e di resistenza rispetto ai propri riconosciuti modelli: In gioco è il concetto stesso di 'canone'. O per dire

meglio: il gioco stesso è 'il gioco del canone' che nella cultura occidentale, fin dalla Grecia arcaica, nelle sue varie declinazioni storico-culturali, implica: una prima mossa di valutazione critica del contenuto dell'eredità (il modello, lo schema); quindi un processo, metodologicamente controllato, di collazione e di selezione degli esemplari disponibili; ancora oltre, la ricognizione critica e la scelta delle varianti; e infine la produzione di un nuovo esemplare.

La cura della memoria vale soltanto come proiezione di senso sull'attualità del presente: l'amore del passato è 'vero' soltanto in quanto sguardo retrospettivo che indaga i precedenti per cercare misure per l'oggi. Anche da questa prospettiva è il sentimento della perdita, è la frattura nella continuità delle pratiche del sapere che induce a ricercare misure: è il difetto di fondamento, la radice in sofferenza, la nostalgia, che inventa/rifonda canone.

Il canone non è un elenco: non è l'albo dei classici a cui si iscrivono, di volta in volta, gli autori illustri, ma una struttura mobile e funzionale, configurata dinamicamente dal gioco polemico e amicale dei conflitti e dei confronti, delle influenze e degli attraversamenti reciproci. Il canone è un campo di osservazione e di possibilità: il campo di un gioco, di cui è possibile modificare persino le regole.

Il canone è un Atlante: della memoria e delle narrazioni, dei racconti, dei conflitti. Un Atlante storico e topologico fitto di segni che ogni autore utilizza come mappa da seguire e da ridisegnare nel suo proprio viaggio. Il canone è una scelta plurivoca di autori, in lotta tra loro per la sopravvivenza: stabilire un canone significa scegliere di includere, ma soprattutto scegliere di escludere. Questa dell'agone e del sacrificio è la figura del rapporto che lega anche l'autore ai suoi modelli: nel più bello stile occidentale, il *poiètes* entra nel canone mediante un parricidio. Anche in questo senso il canone è uno schema dinamico, e 'tradizione' è ciò contro cui ho combattuto e che ha resistito alla mia critica. Così Giorgio Colli illustrando il rapporto agonale che lega, nella *paideia* classica, maestro e discepolo:

Per i Greci "universalmente valido" significa "ciò che è stato messo alla prova da tutti e che tutti per contro ha soggiogato". Negli altri fenomeni collettivi della razionalità umana tale condizione non si è verificata. Nella logica indiana, il rapporto di dominazione è stabilito sin dal principio, e non è lecito al discepolo combattere contro l'insegnamento. Similmente per la razionalità medievale, dove in più l'esercitazione diretta sui concetti allo stato nativo è del tutto assente" (Colli 1982, 255).

Seriali, portatili “sommamente originali”

La negoziazione tra il canone (mai rigido), il modello e la sua realizzazione produce una relazione inquieta, un movimento combinato di osservanza (citazione, ripresa, ossequio del canone) e di resistenza: il risultato di questo attrito è il segno dell'opera d'arte. L'esito del confronto agonale che l'artista intrattiene con la tradizione è perciò un'opera comunque 'autentica': ovvero un 'esemplare' come aggettivo e come sostantivo, in tutta l'inquietudine anfibologica del termine di cui l'incertezza semantica è segno.

La latitanza dell'originale (che ha suoi effetti importanti nell'estetica dell'imitazione), la relazione con il modello più o meno consapevole ma comunque storicamente connotata, garantisce paradossalmente a ogni esemplare una certificazione autonoma di autenticità.

Libri e opere d'arte, 'in serie' e portatili: *portatiles* (inteso in un senso vicinissimo alla nostra, moderna, accezione di pc o, più recentemente, di tablet) è il nome che Aldo Manuzio inventa per denominare il nuovo formato dei suoi classici greci e latini, ma anche i contemporanei classici italiani, pubblicati in serie, in 8°, in alta tiratura – maneggevoli ed eleganti *status symbols* degli intellettuali di primo Cinquecento.

Classici seriali, portatili, ovvero “sommamente originali” (Settis 2015). E così nel gioco di soggezione e libertà rispetto alla tirannia del modello, possiamo affermare, parafrasando Pasquali, che ogni “esemplare è un'edizione”: ogni opera include in sé l'ossimoro di un “nuovo originale” e intrattiene una doppia, aoristica, relazione con il passato e con il presente.

*Questo contributo è stato scritto in occasione della riflessione metodologica e teorica intorno alle mostre Serial/Portable Classic curate da Salvatore Settis per la Fondazione Prada (Milano e Venezia, primavera/estate 2015): si tratta di un ampliamento e una argomentazione critica di alcuni spunti contenuti nell'Introduzione e articolati nei vari saggi del volume a più mani pubblicato 10 anni fa, frutto dell'elaborazione metodologica collettiva del Seminario di tradizione classica: Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Laura Bumbalova, Monica Centanni, Claudia Daniotti, Marianna Gelussi, Luana Lovisetto, Katia Mazzucco, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Daniela Sacco, Laura Squillaro, Caterina Tonini, L'originale assente. Introduzione alla storia della tradizione classica, Milano 2005.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Benjamin [1936] 1966

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Torino 1966.

Centanni 2005

M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione alla storia della tradizione classica*, Milano 2005; e in particolare *L'originale assente. Introduzione*, 1-37.

Colli 1982

G. Colli, *La ragione errabonda. Quaderni postumi*, Milano 1982.

Pasquali [1934] 19522

G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze [1934] 1952 (II edizione rivista e corretta).

Merleau-Ponty [1960] 2003

M. Merleau-Ponty, *Segni* [1960], Milano 2003.

Settis 2015

S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa, portatile*, in *Serial/Portable Classic*, Milano 2015, 275-283.

Warburg [1929] 1984

A. Warburg, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it. di G. Carchia, "autaut" 199-200, 1984, 40-45; già *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargotttheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, appunti appartenenti al progetto Mnemosyne dattiloscritti nel 1937 per il settantesimo compleanno di Max M. Warburg, pubblicati in *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, a cura di D. Wuttke, Baden-Baden 1989, 257-272.

ENGLISH ABSTRACT

A methodological proposal, in corsair style, for studying the dynamics of the Classical Tradition, crossing the Philological field and Art History's. This proposal takes its cue from the exhibitions *Serial / Portable Classic* (Fondazione Prada, Milan-Venice, Spring-Summer 2015).

Original *vs* copy, model *vs* exemplars, archetype *vs* reproductions, uniqueness *vs* seriality, multiples and prototypes. Since its beginnings, the Classical Tradition progresses on by discarding the binaries of the repetition of an auratic, abstract and absolute exemplarity of the Antique. In the process of the Classical Tradition, the idea of a sole uniqueness, unrivaled and not reproducible, is continuously and always belied.

Serial / Portable Classic: since the Antiquity, the Classics are reproducible in series and are also suitable to be reduced in scale, to become 'portable'. The theoretical principles and technical procedures that lead to imitate the original, and then to reproduce it, are: *recensio*, *collatio*, *emendatio*, *editio*, i.e.: recognition, evaluation and confrontation of existing models, and then selection and production of a new manufact. As already indicated in my Introduction

of the book *L'originale assente* (An Introduction to the Classical Tradition, Milan 2005), the vocabulary and the procedures for the reproduction, and generally for the production of artworks, recall the moves of philological methodology.

The prospect highlighted by the exhibitions *Serial / Portable Classic* throughout their outstanding scenarios (which clearly reflect the imprint of the studies and method of Salvatore Settis) gives me the opportunity to sum up the rules of the philological paradigm, depending on the setting – as of today unsurpassed – proposed by Giorgio Pasquali in his book *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), and to verify the applicability to the artworks of the critical analysis of copies of manuscripts.

Given from my philological *institutio* turned also towards the study of the Classical Tradition and Iconology, this particular point of view influences my squint of eyes, and what is more a squint unbalanced on the side of Philology. In my opinion, the comparison of different hermeneutical instances, and the use of different disciplinary techniques as improper weapons, may be a not completely useless exercise, if not only in order to provoke both philologists and art historians to enter my game and play in the way I try to propose with this raid. The aim of my game is to intersect the respective squintings, change in positions, exchange the eye-glasses with each other, and succeed in seeing similarities and differences of approach between Philology and Art Criticism.

Stalli, piedistalli, vetrine e podi. Koolhaas di fronte al Classico

Marco Biraghi



In un saggio pubblicato per la prima volta nel 1965 sulla rivista «Edilizia Moderna», Joseph Rykwert evidenzia come in tutta la tradizione occidentale la posizione seduta sia invariabilmente associata all'autorità. «Un professore è in carica quando è salito in cattedra; la chiesa principale di una diocesi porta il nome di cattedrale perché è il luogo dove il vescovo ha la sua sede o cattedra. Le disposizioni papali, *che devono contenere tutto il peso della sua autorità, vengono emanate ex-cathedra*, dal suo trono, e il seggio del primo vescovo di Roma, San Pietro, è venerato al centro della crociera della basilica di S. Pietro, nell'enorme reliquiario del Bernini, dove si trova l'altare che è appunto conosciuto come l'altare del seggio» (Rykwert 1965, 9).

Ma più in generale, dai faraoni dell'Antico Egitto ai capi tribù dei paesi africani, dagli imperatori del Giappone ai Buddha dell'India e della Cina,



Etimasia, Battistero degli Ariani, V-VI sec., Ravenna

lo stare seduti su una sedia, su uno sgabello, su un trono, su un fiore di loto o sul corpo arrotolato di un serpente a nove teste, ha sempre significato assumere un ruolo eminente, che neppure la posizione eretta possiede. A riprova di ciò, nell'iconografia buddhista, ma anche in quella cristiana, un seggio vuoto (o come nel caso della cupola del Battistero degli Ariani a Ravenna, occupato da una croce di gemme) può sostituire la figura del Buddha o quella di Cristo, divenendo esso stesso oggetto di adorazione.

Al di là della sua foggia e del suo valore, la sedia pone a contatto con il terreno, incarnando così l'idea del dominio – spirituale o temporale – esercitato su di esso. Inoltre la sedia, disponendo su un piano rialzato il corpo di colui che la occupa, conferisce a quest'ultimo una 'sovranità' – ovvero una superiorità – effettiva, non misurabile cioè in termini di semplice altezza fisica, quanto piuttosto di intrinseca distinzione rispetto a tutte le altre figure che lo circondano, in posizione eretta. Non a caso l'etimologia del termine 'trono' lo mette in relazione con le azioni del tenere, del sostenere; mentre l'etimologia di 'stallo' allude a uno stare che non ha nulla di transitorio o di puramente fattuale ma che indica piuttosto una fissità, una saldezza essenziale.



All'importanza (o forse – meglio ancora – alla rilevanza) conferita dallo stallone per chiunque vi si sieda, si connette quella del piedistallo per ciò che vi sta appoggiato. Nel saggio apparso sul catalogo della mostra *Serial Classic*, il cui allestimento nel *Podium* (!) della Fondazione Prada, a Milano, ha curato egli stesso, Rem Koolhaas mette in evidenza la differenza tra una statua e una scultura per quanto riguarda il posizionamento su un basamento:

“Lo zoccolo classico rafforza chiaramente la stasi rappresentata da alcune statue [...] verticali, colonnari, erette, un braccio alzato, al più, in un gesto vago di saluto o di benedizione. Ma per certe sculture che raffigurano il movimento, il piedistallo classico non è un rinforzo, un'estensione plausibile, bensì un'inibizione. La scultura è inevitabilmente un fotogramma congelato di un momento in movimento – in avanti, di lato o anche all'indietro – ma quel movimento è negato, sabotato, sgonfiato, abortito, e persino contraddetto dal piedistallo. Per molte sculture, la separazione dal terreno attuata dal piedistallo uccide l'energia dell'opera e sovverte o mina il suo significato” (Koolhaas 2015, 200).

Se il piedistallo esalta la verticalità e la staticità della statua, favorendone l'isolamento, nel caso della scultura ha invece l'effetto di frenarne il dinamismo e di impedirne una fruizione libera, a 360°.

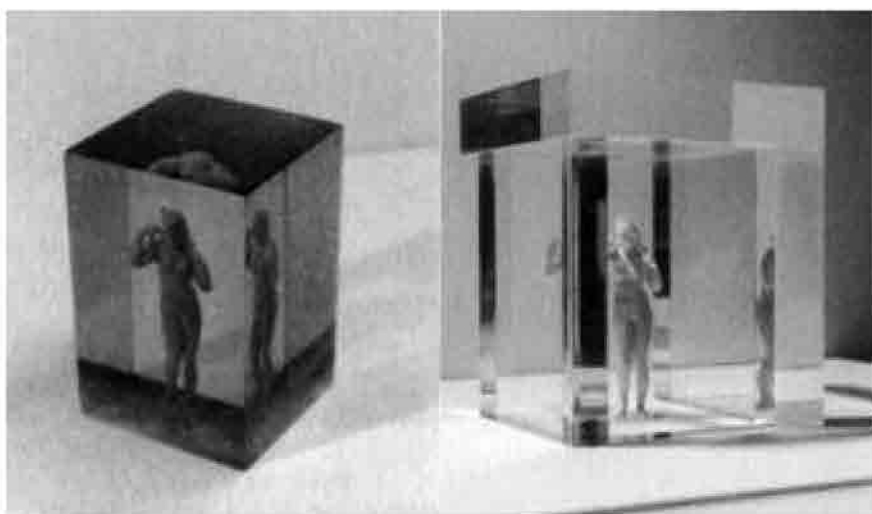


Dovendo agire, nell'allestimento della mostra citata, curata da Salvatore Settis e Anna Anguissola, "sul rapporto apparentemente permanente tra scultura e piedistallo stabilito fin dall'antichità", la preoccupazione di Koolhaas è stata dunque quella di dare sia alle statue che alle sculture non soltanto una sistemazione adeguata e un conveniente rilievo ma soprattutto una collocazione confacente alle differenze e alle specificità appena indicate. In tal senso, il dispositivo espositivo messo a punto da Koolhaas consiste in una serie di piedistalli che oltrepassano la 'classica' logica del punto di appoggio isolato, per organizzarsi piuttosto come un paesaggio artificiale composto da lastre di metacrilato impilate a formare rilievi di diverse altezze, coperti alla sommità da uno strato di travertino indiano (la classicità materializzata). I piani sfalsati che ne derivano danno luogo a più movimenti ondulatori che attraversano l'intero spazio espositivo; la disposizione delle opere su tali piani determina una pluralità di condizioni diverse, a seconda che si tratti di elementi tendenzialmente statici come i Satiri versanti, presentati in una sequenza frontale visibile anche dall'esterno dello spazio del *Podium*, o invece dei Discoboli, o dei Corridori del Museo Archeologico di Napoli, attraversati da una spiccata carica dinamica. Ed è proprio qui che la scelta espositiva di affondare i piedistalli di queste sculture nelle lastre di travertino mostra la propria efficacia, mettendo in circolazione il movimento racchiuso nelle sculture e di conseguenza 'umanizzando' queste ultime.



Al rinnovato dispositivo del piedistallo l'allestimento di *Serial Classic* affianca una seconda modalità espositiva: quella della vetrina. Anche in questo caso Koolhaas fornisce delle ragioni storiche e percettive a supporto delle proprie scelte allestitive:

“Come il piedistallo, la vetrina è un dispositivo cui abbiamo consentito di divenire il solo e indiscusso territorio delle specialista – piuttosto che uno strumento dinamico per il museografo. Nella vetrina tolleriamo composizioni assurde, raggruppamenti, conflitti di scala, goffi e fastidiosi sistemi di etichettatura [...]. Come il piedistallo, la vetrina privilegia la visione frontale degli oggetti, a dispetto della loro ovvia tridimensionalità.



Ma laddove il piedistallo preclude le relazioni tra i singoli oggetti, la vetrina consente l'opposto: impone con disinvoltura la coesistenza tra manufatti privati proprio da essa della loro vitalità" (Koolhaas 2015, 203).

È a partire da queste considerazioni che Koolhaas ripensa la vetrina come un 'ideale' solido di metacrilato, un pezzo di materia trasparente dentro il quale è immerso l'oggetto da esporre, e che assume tanto il ruolo di lente d'ingrandimento quanto di 'oggetto' architettonico vero e proprio, dotato di una stereometria e di una spazialità che le vetrine tradizionali, in quanto semplici mobili, soltanto raramente possedevano. Nell'allestimento realizzato, questi blocchi di metacrilato si trasformano in 'stanze' dalle pareti trasparenti occupate a volte da un unico ospite (la preziosa Penelope del Museo di Teheran), altre volte da più oggetti (le molteplici teste della stessa figura); mentre in altri casi ancora si riducono a setti verticali altrettanto trasparenti che fungono ora da ricoveri bidimensionali (per i frammenti dell'Aristogitone), ora da semplici sfondi (per il torso dell'Atleta *Amelung*).

Ciò che ne sortisce è un'ulteriore versione del tipico procedimento progettuale koolhaasiano: dove l'immane gioco di rimandi tra segno e referente genera – nella fattispecie – una nuova interpretazione, 'slittata' rispetto all'originale, ma ad essa perfettamente congruente, del tema del Classico.

Di tale gioco di allusioni (che non sono mai semplici citazioni stilistiche o figurative, quanto piuttosto ripetizioni differenti del medesimo tema o elemento), fa parte l'utilizzo di caratteri lapidari romani incisi nelle lastre di travertino per le didascalie delle opere esposte, cui si lega – e si contrappone nello stesso tempo – l'impiego di fotografie sfocate e in negativo accostate alle citazioni antiche relative alle stesse opere: entrambi modi per evocare e infrangere insieme l'aura dell'originale.

Lo stesso meccanismo di prossimità e distanza, di immedesimazione estraniamento, d'altronde, messo in atto dal *Podium*, il contenitore espositivo incertamente oscillante tra la Neue Nationalgalerie di Berlino di Mies van der Rohe e uno showroom di Prada; uno spazio che sembra concepito appositamente per la mostra *Serial Classic*, dove è in scena la questione della riproducibilità dell'opera d'arte nell'epoca antica, e dunque – nuovamente – il rapporto tra annullamento e sopravvivenza in condizioni differenti dell'aura.

O forse, l'assonanza tra *Podium* e *Serial Classic* sta a significare qualcosa d'altro: attesta e comprova che lo stesso atteggiamento di Koolhaas ha qual-

cosa a che fare con un perenne 'slittamento' del segno, che tuttavia mantiene e salvaguarda la 'cosa' essenziale; ovvero la mantiene e la salvaguarda offrendo ad essa una seconda possibilità. Non molto diversamente da quando – e da come – l'ancora giovane architetto olandese si proponeva di dare una *deuxième chance* all'architettura moderna (Goulet 1985).

BIBLIOGRAFIA

Goulet 1985

Goulet Patrice, *La deuxième chance de l'architecture moderne... Entretien avec Rem Koolhaas*, "L'architecture d'aujourd'hui" n. 238, 1985, 2-9.

Koolhaas 2015

Koolhaas Rem, *The Socle and the Vitrine, in Serial/Portable Classic. Multiplying Art in Greece and Rome*, a cura di Salvatore Settis e Anna Anguissola, Fondazione Prada, Milano 2015, 199-204.

Rykwert 1965

Joseph Rykwert, *La posizione seduta: un problema di metodo*, "Edilizia Moderna" n. 86, 1965, 6-13.

ENGLISH ABSTRACT

Rem Koolhaas' project for *Serial Classic*, the exhibition curated by Salvatore Settis and Anna Anguissola in the *Podium* of the Fondazione Prada in Milan, aims to invent an innovative way of looking at Classical sculpture. He rethinks how both the socle and the vitrine work, through giving them a brand new role. By sinking each socle into the dark travertine floor-plates, Koolhaas creates an artificial landscape of fluctuating plans which let the sculptures release their energy. Similarly, the vitrine, far from being the traditional two-dimensional device, becomes an 'ideal' architectural object. Through its tridimensional spatiality the solid acrylic block acts as an effective part of the exhibition, while accomplishing its duty of preserving the artworks. With this project, Koolhaas confirms his *modus operandi*: another successful attempt to preserve original meanings by giving them a *deuxième chance*.

L'avvincente biografia di una statua: la 'Penelope' di Persepoli*

Alessandro Poggio

Nel 330 a.C. le truppe macedoni razziarono e incendiarono Persepoli:

ὁ δὲ τιμωρήσασθαι ἐθέλειν Πέρσας ἔφασκεν ἀνθ' ὧν ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐλάσαντες τὰς τε Ἀθήνας κατέσκαψαν καὶ τὰ ἱερὰ ἐνέπρησαν, καὶ ὅσα ἄλλα κακὰ τοὺς Ἕλληνας εἰργάσαντο, ὑπὲρ τούτων δίκας λαβεῖν.

Alessandro, però, andava dicendo che intendeva così prendere vendetta sui Persiani che avevano distrutto Atene e bruciato i templi al tempo della spedizione in Grecia, e che intendeva punirli per tutti gli altri danni che avevano arrecato ai Greci.[1]

Tra le vittime della presa della reggia persiana ci fu in realtà anche una statua greca in marmo a tutto tondo, databile verso la metà del V sec. a.C., la cosiddetta Penelope, oggi conservata al Museo di Teheran (fig. 1).[2]



1 | 'Penelope', torso e frammento di mano destra, marmo, ca. 450 a.C., dal Museo Nazionale dell'Iran di Teheran (foto dalla mostra *Serial Classic*, Milano, Fondazione Prada).

2 | Copie romane di età imperiale in marmo da un esemplare greco (statua e rilievo dai Musei Vaticani; torso dai Musei Capitolini; teste dall'Antikensammlung - Staatliche Museen di Berlino, dalla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen e dal Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme), ricostruzioni in gesso; sullo sfondo, la 'Penelope' da Persepoli (foto dalla mostra *Serial Classic*, Milano, Fondazione Prada).

Il torso della scultura danneggiata e la mano destra frammentaria furono scoperti negli anni Trenta del XX secolo all'interno dell'edificio del Tesoro, rispettivamente nel Corridoio 31 e nella Sala 38 (Schmidt 1939, 65-67; 1953, 177; 1957, 66-67; si veda ora Razmjou 2015). Come attestano le fonti, gli uomini di Alessandro Magno devastarono gli arredi degli edifici:

Lacerabant regias vestes ad se quisque partem trahentes, dolabris pretiosae artis vasa caedebant, nihil neque intactum erat neque integrum ferebatur, abrupta simulacrorum membra, ut quisque avellerat, trahebat.

Facevano a pezzi le vesti reali tirandole ciascuno dalla sua parte, spezzavano con le asce vasi di fattura raffinata, nulla restava intatto e intero di quel che si portava via, c'era chi si trascinava dietro membra infrante di statue così come le aveva strappate.[3]

La distruzione di Persepoli, pertanto, rappresenta per la statua un chiaro *terminus ante quem*, in seguito al quale essa non fu più visibile, sepolta tra i resti dell'edificio. In considerazione di questo dato, la presenza di copie di età romana certifica la fortuna del tipo in epoca più tarda, probabilmente grazie a una seconda versione sostanzialmente aderente a quella di Persepoli, come ribadito recentemente da Tonio Hölscher (Hölscher 2015, 120).[4]

Gli studiosi hanno opinioni discordanti riguardo alla ricostruzione degli episodi storici che portarono la statua marmorea nel centro persiano, sostenendo che si trattasse di un bottino di guerra, frutto delle razzie persiane in territori greci, o di un dono diplomatico greco offerto ai Persiani.[5]

Secondo Olmstead, la scultura di Persepoli sarebbe stata depredata dai Persiani in Ionia e le copie di età romana discenderebbero da una seconda versione realizzata in sostituzione della statua raziata (Olmstead 1950). Si tratterebbe della medesima situazione dei *Tirannicidi* di Antenor, portati via da Atene dai Persiani nel 480 a.C. e rimpiazzati pochi anni dopo dal gruppo di Kritios e Nesiotes, ma non abbiamo dati utili a chiarire il meccanismo di ri-creazione di un originale raziato (Langlotz 1951, 158). La statua di Persepoli, dunque, non sarebbe stata restituita dopo la caduta dell'Impero Persiano, come avvenne invece per i *Tirannicidi* e l'*Apollo Philaios* di Didima (Lapatin 2010, 255-257; Stroock 2002).

Agli antipodi è la posizione di coloro che invece vedono nella statua l'incarnazione di rapporti diplomatici, interpretandola come un dono di un'area greca offerto al Gran Re. Palagia, che in base all'ipotetica identificazione dell'origine del materiale interpreta la statua come prodotto interamente

tasio, la considera un omaggio dell'isola dell'Egeo settentrionale al Gran Re (Palagia 2008). Secondo Hölscher, invece, la scultura sarebbe un dono diplomatico ateniese. Lo studioso tedesco affronta la questione delle copie di epoca romana sostenendo che la stessa bottega o addirittura il medesimo artista crearono intenzionalmente due esemplari: uno sarebbe stato esposto sull'Acropoli di Atene, l'altro sarebbe stato portato in Persia dall'ambasciatore ateniese Callia nella sua missione attorno alla metà del V sec. a.C. (Hölscher 2011 e 2015).[6]

Guerra e pace, dunque, si pongono come due poli opposti, scanditi da grandi eventi storici attraverso i quali vengono letti i rapporti tra mondo greco e mondo persiano. Il recente sviluppo degli studi che riguardano la Persia svela però una moltitudine di casistiche grazie alle quali l'interazione con il mondo greco si fa più intensa, in un continuo dipanarsi all'ombra della storia evenemenziale. E proprio in quest'ottica, a mio avviso, è utile tentare di definire una possibile biografia della statua rinvenuta a Persepoli.



3 | *Ulisse redux incontra Penelope, alle cui spalle si trovano Telemaco, Laerte, Eumeo*, rilievo melio in terracotta, ca. 460-450 a.C., New York, The Metropolitan Museum of Art.

4 | *Telemaco e Penelope al telaio*, skyphos attico, ca. 440-430 a.C., Chiusi, Museo Nazionale Etrusco.

5 | *Stele da Golgoi*, Cipro, seconda metà del V secolo a.C., calcare, New York, The Metropolitan Museum of Art.

L'interpretazione dell'opera di Persepoli come Penelope è basata su altri media artistici, dove lo stesso schema è riferito chiaramente alla consorte di Odisseo. Attorno alla metà del V sec. a.C. la formula è infatti associata a Penelope su alcuni rilievi meli (fig. 3), su uno skyphos attico da Chiusi (fig. 4) e su un anello d'oro riferito all'ambiente dorico per l'iscrizione ΠΑΝΕΛΟΠΙΑ (Ohly 1957; Gauer 1990, 32-36; Hausmann 1994; Parisi Presicce 1996; Germini, Kader 2006, 29-31; Hölscher 2015, 121). Questa diffusione in ambito greco è confermata dalla fortuna dello schema fin dal V sec. a.C. anche per figure non direttamente identificabili con Penelope: si pensi alla stele funeraria da Cipro, oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 5; Karageorghis 2000, 218, n. 349; Hermary, Mertens 2014, 344, Cat. 479), e a quella frammentaria conservata a Heraklion, a Creta (Clairmont 1993, 267-268, n. 1.216).[7]

La diffusione di questa iconografia in tutto il mondo greco impone una certa cautela nell'individuazione del luogo di produzione della scultura di Persepoli. Neanche le osservazioni stilistiche sono di aiuto poiché l'opera potrebbe essere attribuita a un artista itinerante di formazione ionico-insulare: il mantello della statua di Persepoli presenta morbide increspature, determinate dalla posa della donna, che sul retro risaltano in un disegno apparentemente casuale, ma in realtà ordinato; gli orli del mantello, inoltre, formano una trama sinuosa, in volute sovrapposte. Tratti stilistici simili possono essere riscontrati nei panneggi delle *peplophoroi* di Xanthos, in Licia, databili al secondo quarto del V sec. a.C. (fig. 6, 7, 8; Poggio 2010, con bibliografia precedente). Questo esempio ci ricorda che tali scuole artistiche erano attive in un'ampia area dell'Egeo, e dunque non è possibile stabilire con certezza la provenienza della statua di Persepoli.

La scultura presenta diversi elementi insoliti rispetto al contesto di ritrovamento. Il rilievo appare la tipologia più diffusa nell'arte ufficiale di ambito persiano, probabilmente sulla scia delle grandi realizzazioni neo-assire (Nylander 1970, 121 nota 315). Tuttavia, nonostante la 'Penelope' di Persepoli sia trattata come una vera e propria scultura a tutto tondo, la resa volumetrica generale privilegia la visione frontale, e in questo senso la statua permetteva un punto di vista non dissimile dalle consuetudini percettive del contesto di Persepoli. Non meno insolito è il materiale stesso, un marmo insulare o microasiatico, le origini del quale, finora dedotte solo su base autoptica, hanno spesso condizionato l'interpretazione globale della scultura (Palagia 2008).[8] Indubbiamente, già l'osservatore antico a Persepoli doveva riconoscere questo marmo come estraneo al mondo iranico e alcune persone avrebbero forse potuto identificare la scultura come un



6 | Statua di *peplophoros* da Xanthos, Licia, ca 470 a.C., marmo, London, British Museum.
 7-8 | 'Penelope', veduta posteriore e laterale, marmo, ca. 450 a.C., dal Museo Nazionale dell'Iran di Teheran (foto dalla mostra *Serial Classic*, Milano, Fondazione Prada).

prodotto dell'area greca. In ogni caso, la sua presenza nel Tesoro di Persepoli, la cui funzione è stata recentemente sottolineata da Razmjou, rivela che fu indubbiamente attribuito un valore significativo a questo manufatto (Razmjou 2015, 126).

Si può dire di più sul modo in cui la scultura arrivò nel cuore della Persia? In situazioni di razzia le statue in bronzo erano senza dubbio più facilmente trasportabili: in quanto cave, erano più leggere (Langlotz 1951, 157-158). Lo dimostrano altri esempi di sculture prese dai Persiani come bottino di guerra: i già menzionati *Tirannicidi* di Antenor da Atene e l'*Apollo Phileios* di Kanachos di Sicione da Didima, tutti in bronzo. La praticità di trasporto di opere bronzee sembra inoltre confermata dalla notizia di una statua bronzea raziata ad Atene dai Persiani e poi ritrovata a Sardi da Temistocle, che l'aveva commissionata in patria:

Ὡς δ' ἦλθεν εἰς Σάρδεις καὶ σχολὴν ἄγων ἐθεᾶτο τῶν ἱερῶν τὴν κατασκευὴν καὶ τῶν ἀναθημάτων τὸ πλῆθος, εἶδε καὶ ἐν Μητροῖς ἱερῶ τὴν καλουμένην ὕδροφόρον κόρην χαλκῇν, μέγεθος διπηχυν, ἣν αὐτὸς ὅτε τῶν Ἀθηνησιν ὕδατων ἐπιστάτης ἦν, ἐλὼν τοὺς ὑφαιρουμένους τὸ ὕδωρ καὶ παροχετεύοντας, ἀνέθηκεν ἐκ τῆς ζημίας ποιησάμενος.

[Temistocle] Giunto a Sardi, nei momenti di ozio andava a contemplare gli arredi dei santuari e la gran quantità delle offerte votive, fra cui scorse anche, nel santuario della Madre degli dei, la cosiddetta Portatrice di acqua:

una fanciulla in bronzo, alta due cubiti, fatta fare ed offerta da lui stesso, quando ad Atene era sovrintendente delle acque, con le multe inflitte a chi le sottraeva e le deviava.[9]

È quindi lecito calare lo spostamento della scultura di Persepoli in una dimensione pacifica, ricordando che il rapporto tra mondo greco e persiano si nutrive di contatti continui, in particolare in Asia Minore, da dove provenivano, per esempio, alcune figure di interpreti tramandate dalle fonti, come il cario Gaulites, che conosceva sia il greco che il persiano o l'aramaico (Thuc. VIII 85.2; Asheri 1983, 20–22; Salmeri 1994, 92–93). In Asia Minore, come in altre province persiane, le corti satrapiche, Sardi e Daskyleion, erano centri politici e amministrativi importanti, in quanto sedi decentrate del potere persiano centrale.[10] Queste capitali erano in costante rapporto non solo con il cuore politico dell'Impero, grazie a un efficiente sistema di comunicazione, ma anche con il mondo greco (Kuhrt 2014).

Mi sembra interessante la notizia di Erodoto, secondo il quale Dario fece trasportare i beni di Orete, che era stato satrapo di Sardi, a Susa, una delle capitali dell'impero: tra gli schiavi di Orete figurava un medico di Crotone, Democede, il quale aveva prestato servizio presso Policrate di Samo ed era stato trattenuto dal satrapo di Sardi dopo che questi fece uccidere il tiranno; alla corte del Gran Re, per la sua abilità di medico, Democede ottenne grandi onori (Herod. III 129–131). Nel percorso che condusse il medico da Samo, isola ionica, alla Persia, la corte di Sardi fu una fondamentale tappa intermedia. Per richiamare come confronto il ruolo di altre province dell'Impero Persiano, si può menzionare il caso dell'Egitto, che prese parte a scambi con il centro dell'impero. Lo dimostra la statua di Dario, abbigliata alla persiana, ma di impronta egizia, che fu mandata a Susa (Razmjou 2002; Yoyotte 2010). Non sarebbe improprio pensare a situazioni simili nel caso dell'Asia Minore; conosciamo infatti il ruolo significativo rivestito dalle maestranze provenienti da Sardi e dalla Ionia per l'architettura achemenide (Nylander 1970; Curtis 2005). L'Asia Minore, pertanto, deve aver giocato un ruolo importante per la 'Penelope' di Persepoli e per l'esemplare che avrebbe ispirato le copie romane.

Se si ipotizza la presenza di un esemplare perduto della 'Penelope' da cui derivano le copie romane, bisogna interrogarsi sul suo rapporto con la statua di Persepoli. È stato ipotizzato che la statua di Persepoli fosse la copia in marmo di un originale bronzeo (Langlotz 1951, 168). Poiché l'esemplare giunto fino a noi, quello di Persepoli, è in marmo, bisogna osservare che se la duplicazione delle 'Penelopi' fosse stata pianificata fin dal principio, allora

sarebbe stato più facile ed economico procedere con la fusione in bronzo di entrambi gli esemplari, in maniera tale da produrre due opere sostanzialmente identiche con un dispendio di tempo ed energia inferiore.[11] Tali considerazioni potrebbero favorire l'ipotesi di una riproduzione della statua di 'Penelope' non pianificata, anche se realizzata a una distanza temporale ravvicinata.[12] La 'Penelope' di Persepoli poteva essere il celebre prototipo da cui fu realizzata la replica andata perduta, prima che l'originale fosse trasportato nella capitale persiana in un momento non precisato tra V e IV sec. a.C. Oppure, la statua di Persepoli era la replica di una scultura riconosciuta come meritevole di essere riprodotta, molto visibile perché collocata, per esempio, in un santuario famoso dell'Asia Minore.[13] Successivamente, la statua forse confluì in una capitale satrapica e poi a Persepoli. Non si può escludere definitivamente, infine, che le due 'Penelopi' fossero multipli di una stessa creazione, anche se questo processo non fu necessariamente pianificato dall'inizio (Settis 2015b).

In Asia Minore non mancavano sedi conosciute al pari dell'Acropoli di Atene in grado di offrire alla 'Penelope' che avrebbe ispirato le copie romane la visibilità necessaria per la fama e la fortuna nei secoli successivi: si pensi soprattutto ai grandi santuari, motori della mobilità di artisti. Per esempio, sono emblematiche le Amazzoni del concorso presso l'Artemision di Efeso: conosciamo queste statue, realizzate nel terzo quarto del V sec. a.C., grazie alle copie di età romana, una fortuna certo legata alla celebrità degli artisti, ma anche al luogo della ben nota competizione (Papini 2014, 158-171; si veda anche Østergaard 2015, 116).[14] Un passo straboniano, che approfondirò in altra sede, afferma l'esistenza di una statua di Penelope, realizzata da Trasone, un artista di incerta cronologia che aveva lavorato anche nell'Artemision di Efeso.[15] Non è sicuro che quest'opera fosse presente nel santuario, in ogni caso Strabone ne certifica la memoria fino ai suoi tempi (I sec. a.C. - I sec. d.C.). È suggestivo che l'espressione "tanta marmoris radiatio est" ("tanto è lo splendore del marmo"), riferita da Plinio il Vecchio, in un passo controverso, forse proprio a un'opera dello scultore Trasone, sembri descrivere l'effetto luminoso conferito dai cristalli di grana media della 'Penelope' di Persepoli (Plin. *NH* XXXVI 32 [trad. da Ferri 1946]).

Alla luce dei dati finora esposti, bisogna dunque considerare due possibilità per l'identificazione della statua di Persepoli. Da una parte, è lecito domandarsi se le rappresentazioni sicuramente identificabili come Penelope rappresentino l'utilizzo di un'iconografia già esistente – quella della dolente, che si addice all'eroina ignara della sorte del marito – o se sanciscano

la fortuna di una nuova formula iconografica. Entrambe le ipotesi, a mio avviso, non implicano che tutte le figure femminili caratterizzate da questo schema rappresentino necessariamente delle 'Penelopi'. [16] Le pratiche di bottega dell'epoca, infatti, facevano ricorso a schemi riadattabili e replicabili anche in diversi media artistici e formati, con variazioni iconografiche a seconda delle esigenze. [17] La scultura di Persepoli, pertanto, potrebbe rappresentare una dolente generica, secondo lo schema usato per l'iconografia di Penelope e diffuso attraverso diversi media come le stele funerarie. Dall'altra, però, ipotizzando che la 'Penelope' di Persepoli e la sua versione perduta fossero collegate all'Asia Minore, la notizia di Strabone, attestando la presenza di una statua con questo soggetto realizzata da un artista attivo nell'Artemision di Efeso, non esclude che la scultura del Tesoro rappresenti proprio la consorte di Odisseo.

Bottino di guerra o dono diplomatico sono interpretazioni che non possono essere escluse fintanto che non emergeranno nuovi dati, tuttavia presuppongono una visione in cui i rapporti tra mondo greco e persiano sono scanditi in gran parte da conflitti e trattati di pace. Ritengo invece che la statua di Persepoli, pur nella sua eccezionalità, debba essere analizzata tenendo conto di una realtà più fluida nell'ambito delle complesse dinamiche culturali e politiche dell'Impero Persiano. I santuari e le corti satrapiche dell'Asia Minore giocavano in tal senso un ruolo di primo piano.



L'attrice Vajiheh Karimi in una performance per l'inaugurazione della mostra *A Statue for Peace: The Penelope Sculptures from Persepolis to Rome*, Museo Nazionale dell'Iran, Teheran, 28 settembre 2015; sullo sfondo la copia romana di Penelope dai Musei Vaticani (foto Mohammad Moheimani/MEHR).

* Il presente contributo è una versione rivista del saggio Tra guerra e pace. Riflessioni sulla 'Penelope' di Persepoli del catalogo della mostra di Teheran A Statue for Peace: The Penelope Sculptures from Persepolis to Rome, Teheran, Museo Nazionale dell'Iran. Le osservazioni qui proposte sono parte di uno studio più ampio di prossima pubblicazione.

NOTE

1. Arr. An. III 18.12 (trad. da Sisti 2001).
2. La cronologia della statua è largamente accettata; Langlotz (1961, 78) proponeva una datazione attorno al 400 a.C. Sulla distruzione di Persepoli e sulla sua data, si vedano Briant 1996, 871 e 1073-1074; Kuhrt 2007, 420-421 e 450, n. 30 (iv); Waters 2014, 214.
3. Curt. V 6.5 (trad. da Atkinson 1998).
4. Sulle copie di età romana, si veda T. Hölscher in Settis, Anguissola, Gasparotto 2015, 226-227, nn. 53-58.
5. Soluzioni alternative sono proposte da Langlotz 1951 e 1961; Fleischer 1983.
6. Sugli originali multipli, Settis 2015a. Si veda inoltre Anguissola 2015. Per riflessioni metodologiche sul tema della replica nella storia dell'arte e in epigrafia, Elsner 2015. Per la statua di Persepoli come dono, si veda anche Eckstein 1959.
7. Per la rappresentazione di Penelope in Licia nel IV sec. a.C., Poggio 2007.
8. Per le ipotesi sul marmo: Olmstead 1950, 10 (isole Egee); Eckstein 1959, 145 (insulare); Langlotz 1961, 72 (area tra Izmir ed Efeso); Palagia 2008, 228-229 (Taso).
9. Plu. Them. 31.1 (trad. da Carena, Manfredini, Piccirilli 1983).
10. Su Sardi, Dussinberre 2003; su Daskyleion, Kaptan 2002. Sull'Anatolia in età persiana, Dussinberre 2013.
11. Per alcune considerazioni sulla produzione bronzistica, Mattusch 2015.
12. Strocka (1979, 157) ha ipotizzato che in area ionica alla metà del V sec. a.C. si replicassero rilievi in marmo.
13. Si veda anche Eckstein 1959: 149; Fleischer 1983, 35.
14. Plin. NH XXXIV 53.
15. Str. XIV 1.23. Su Trasone, Kansteiner, Lehmann 2014; si veda anche Hiller 1972: 65; Mactoux 1975: 89-90, n. 1; Tagliabue 2013. Su alcuni artisti attestati nell'Artemision, Engelmann, İçten, Muss 2014.
16. Si veda anche Langlotz 1961. Sulla fortuna della formula, Settis 1975, 12-13.
17. Per il ruolo delle botteghe nel processo di replica, Elsner 2015, 56.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Anguissola 2015

A. Anguissola, *Masterpieces and their Copies. The Greek Canon and Roman Beholders*, in Settis, Anguissola, Gasparotto 2015, 73-79.

Asheri 1983

D. Asheri, *Fra Ellenismo e Iranismo*, Bologna 1983.

Atkinson 1998

J. E. Atkinson (a cura di), *Q. Curzio Rufo. Storie di Alessandro Magno*, Vol. 1, Milano 1998.

Briant 1996

P. Briant, *Histoire de l'empire perse de Cyrus à Alexandre*, Paris 1996.

Carena, Manfredini, Piccirilli 1983

C. Carena, M. Manfredini, L. Piccirilli (a cura di), *Plutarco. Le vite di Temistocle e Camillo*, Milano 1983.

Clairmont 1993

C. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, Vol. 1, Kilchberg 1993.

Curtis 2005

J. Curtis, *Greek Influence on Achaemenid Art and Architecture*, in A. Villing (ed.), *The Greeks in the East*, London 2005, 115-123.

Dusinberre 2003

E. R. M. Dusinberre, *Aspects of Empire in Achaemenid Sardis*, Cambridge, UK 2003.

Dusinberre 2013

E. R. M. Dusinberre, *Empire, Authority, and Autonomy in Achaemenid Anatolia*, Cambridge 2013.

Eckstein 1959

F. Eckstein, *ΑΙΔΩΣ*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 74 (1959), 137-157.

Elsner 2015

J. Elsner, *Visual Culture and Ancient History: Issues of Empiricism and Ideology in the Samos Stele at Athens*, "Classical Antiquity" 34 (2015), 33-73.

Engelmann, İçten, Muss 2014

H. Engelmann, C. İçten, U. Muss, *Künstler im Artemision von Ephesos (Alkamenes, Eugnotos, Sopolis)*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 191 (2014), 99-116.

Ferri 1946

S. Ferri (a cura di), *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946.

Fleischer 1983

R. Fleischer, *Ein Bildhauerauftrag unter Dareios II*, "Archäologischer Anzeiger" (1983), 33-37.

Gauer 1990

W. Gauer, *Penelope, Hellas und der Perserkönig. Ein hermeneutisches Problem*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 105 (1990), 31-65.

Germini, Kader 2006

B. Germini, I. Kader, *Penelope, die Kluge. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*, in I. Kader (ed.), *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*, Katalog zur Sonderausstellung, München 2006, 27-55.

Hausmann 1994

C. Hausmann, *Penelope*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. 7, Zürich-München 1994, 291-295.

Hermay, Mertens 2014

A. Hermay, J. R. Mertens, *The Cesnola Collection of Cypriot Art. Stone Sculpture*, New York, NY 2014.

Hiller 1972

H. Hiller, *Penelope und Eurykleia? Vorbemerkungen zur Rekonstruktion einer Statuengruppe*, "Archäologischer Anzeiger" (1972), 47-66.

Hölscher 2011

T. Hölscher, *Penelope für Persepolis. Oder: Wie man einen Krieg gegen den Erzfeind beendet*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts", 126 (2011), 33-76.

Hölscher 2015

T. Hölscher, *Wandering Penelope. Multiple Originals in Classical Greece*, in Settis, Anguissola, Gasparotto 2015, 119-123.

Kansteiner, Lehmann 2014

S. Kansteiner, L. Lehmann, *Thrason*, in S. Kansteiner et al. (hrsg. v.) *Der Neue Overbeck (DNO). Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Vol. 3. Spätclassik. Bildbauer des 4. Jhs. v. Chr. DNO 1799-2677, Berlin-Boston 2014, 779-781.

Kaptan 2002

D. Kaptan, *The Daskyleion Bullae: Seal Images from the Western Achaemenid Empire*, Leiden 2002.

Karageorghis 2000

V. Karageorghis, *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2000.

Kuhrt 2007

A. Kuhrt, *The Persian Empire. A Corpus of Sources from the Achaemenid Period*, Vol. 1, London 2007.

Kuhrt 2014

A. Kuhrt, *State Communications in the Persian Empire*, in K. Radner (ed.), *State Correspondence in the Ancient World: From New Kingdom Egypt to the Roman Empire*, Oxford-New York 2014, 112-140.

Langlotz 1951

E. Langlotz, *Die Larisa des Telephanes*, "Museum Helveticum" 8 (1951), 157-170.

Langlotz 1961

E. Langlotz, *Zur Deutung der «Penelope»*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 76 (1961), 72-99.

Lapatin 2010

K. Lapatin, *The 'Art' of Politics*, "Arethusa" 43 (2010), 253-265.

Mactoux 1975

M.-M. Mactoux, *Pénélope. Légende et mythe*, Paris 1975.

Mattusch 2015

C. C. Mattusch, *Immagini ripetute: bellezza in economia*, in J. M. Daehner, K. Lapatin (a cura di), *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, Catalogo della mostra, Firenze-Milano 2015, 111-125.

Nylander 1970

C. Nylander, *Ionians in Pasargadae. Studies in Old Persian Architecture* (Boreas. Uppsala Studies in Ancient Mediterranean and Near Eastern Civilizations 1), Uppsala 1970.

Ohly 1957

D. Ohly, *Δία Γυναικῶν*, in E. Boehringer, W. Hoffman (hrsg. v.), *Robert Boehringer. Eine Freundesgabe*, Tübingen 1957, 433-460.

Olmstead 1950

C. M. Olmstead, *A Greek Lady from Persepolis*, "American Journal of Archaeology" 54 (1950), 10-18.

Østergaard 2015

J. S. Østergaard, *Identical Roman Copies? Diversification through Color*, in Settis, Anguissola, Gasparotto 2015, 113-117.

Palagia 2008

O. Palagia, *The Marble of the Penelope from Persepolis and its Historical Implications* (http://www.arch.uoa.gr/fileadmin/arch.uoa.gr/uploads/images/melh_dep/papers/palagia_penelope_from_persepolis.pdf), in S. M. R. Darbandi - A. Zournatzi (eds.), *Ancient Greece and Ancient Iran. Cross-Cultural Encounters. 1st international conference* (Athens, 2006), Athens 2008, 223-237.

Papini 2014

M. Papini, *Fidia: l'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari 2014.

Parisi Presicce 1996

C. Parisi Presicce, *Penelope e il riconoscimento di Ulisse*, in B. Andreae, C. Parisi Presicce (a cura di), *Ulisse. Il mito e la memoria*, Catalogo della mostra, Roma 1996, 378-395.

Poggio 2007

A. Poggio, *Il fregio della mnesterofonia a Trysa*, in F. De Angelis (a cura di), *Lo sguardo*

archeologico. *I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, 63-76.

Poggio 2010

A. Poggio, *Modelli di diffusione della scultura in marmo tra VI e V sec. a.C.: la Licia*, in G. Adornato (a cura di), *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico. Atti* (Pisa, 2009), Milano 2010, 235-249.

Razmjou 2002

S. Razmjou, *Assessing the Damage: Notes on the Life and Demise of the Statue of Darius from Susa*, "Ars Orientalis" 32 (2002), 81-104.

Razmjou 2015

S. Razmjou, *Plundering Macedonians. A Shattered Penelope and the Sack of Persepolis*, in Settis, Anguissola, Gasparotto 2015, 125-128.

Salmeri 1994

G. Salmeri, *I Greci e le lingue indigene d'Asia Minore: il caso del cario*, in M. E. Giannotta (a cura di), *La decifrazione del Cario. Atti* (Roma, 1993), Roma 1994, 87-99.

Schmidt 1939

E. F. Schmidt, *The Treasury of Persepolis and Other Discoveries in the Homeland of the Achae-menians* (Oriental Institute Communications 21), Chicago, Ill. 1939.

Schmidt 1953

E. F. Schmidt, *Persepolis, 1. Structures, Reliefs, Inscriptions* (Oriental Institute Publications 68), Chicago, Ill. 1953.

Schmidt 1957

E. F. Schmidt, *Persepolis, 2. Contents of the Treasury and Other Discoveries* (Oriental Institute Publications 69), Chicago, Ill. 1957.

Settis 1975

S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, "Prospettiva" 2 (1975), 4-18.

Settis 2015a

S. Settis, *Supremely Original. Classical Art as Serial, Iterative, Portable*, in Settis, Anguissola, Gasparotto 2015, 51-72.

Settis 2015b

S. Settis, *A Statue from Persepolis and the History of Greek and Roman Art*, in *A Statue for Peace: The Penelope Sculptures from Persepolis to Rome*, Exhibition catalogue, Teheran, in corso di stampa.

Settis, Anguissola, Gasparotto 2015

S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/Portable Classic*, Exhibition catalogue, Milano 2015.

Sisti 2001

F. Sisti (a cura di), *Arriano. Anabasi di Alessandro*, Vol. 1. *Libri I-III*, Milano 2001.

Strocka 1979

V. M. Strocka, *Variante, Wiederholung und Serie in der griechischen Bildhauerei*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 94 (1979), 143-173.

Strocka 2002

V. M. Strocka, *Der Apollon des Kanachos in Didyma und der Beginn des Strengen Stils*, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 117 (2002), 81-125.

Tagliabue 2013

A. Tagliabue, *Thrasos's Work in the Ephesian Artemision: An Artistic Inspiration for Xenophon of Ephesus' Ephesiaca*, "Hermes" 141 (2013), 363-377.

Waters 2014

M. Waters, *Ancient Persia. A Concise History of the Achaemenid Empire, 550-330 BCE*, New York 2014.

Yoyotte 2010

J. Yoyotte, *La statue égyptienne de Darius*, in J. Perrot (dir.), *Le palais de Darius à Suse. Une résidence royale sur la route de Persépolis à Babylone*, Paris 2010, 256-299.

ENGLISH ABSTRACT

This article aims at suggesting an alternative perspective that can overcome the dialectic of War/Peace between the Persian and Greek worlds as to the interpretation of the so-called Penelope of Persepolis. This marble statue, which can be classified as Greek both for style and material, was found in a fragmentary state in the Treasury of Persepolis. The first extensive essay on the sculpture interpreted it as a Persian loot from the Greek world, whereas the most recent theories have suggested that it arrived at Persepolis as a diplomatic gift from the Greeks. This article, following an approach to the statue already attempted in the past decades, aims instead at reconsidering the biography of the 'Penelope' in light of the frequent contacts between Greek and Persian worlds, especially in Asia Minor. Furthermore, the article suggests to recontextualise the iconographical scheme of the statue, which was employed also for mourning figures not necessarily recognisable as representations of Penelope. These observations, which will be followed by a broader study, aim thus at inviting to reconsider the widest range of evidence in order to reconstruct the intriguing biography of the statue from Persepolis.

Cortesie per gli ospiti. O “L’Atlante del gesto” di Virgilio Sieni*

Fondazione Prada, Milano, 18 settembre- 3 ottobre 2015

Silvia De Laude

Una casa infestata di fantasmi

Lo splendido testo scelto da Virgilio Sieni come epigrafe dello scritto che accompagna il suo *Atlante del gesto* (progetto che si è articolato in fasi di ricerca aperte ai visitatori, sessione di proiezioni e presentazione di cicli coreografici – questi ultimi tutti i venerdì e sabato, alla Fondazione Prada di Milano, dal 18 settembre al 3 ottobre 2015) è tratto da un’opera di Simone Weil – una delle meno note e più vertiginose, *L’Iliade o il poema della forza*. Il testo suona così:

“Gli esseri umani intorno a noi con la loro stessa presenza hanno il potere, che appartiene solo a loro, di fermare, di reprimere, di modificare tutti i movimenti che il nostro corpo abbozza; un passante non devia il nostro cammino per strada allo stesso modo di un cartello, quando si è soli non ci si alza, non si cammina, non ci si risiede nella propria posizione allo stesso modo di quando c’è un visitatore” (Weil [1940-1941] 2014).

Sulle orme di Simone Weil lo stesso Virgilio Sieni ci ricorda che i gesti che compiamo, le posture che il nostro corpo assume nelle diverse situazioni sono sempre relazionali. Nella parola *visitare* si avverte l’eccitazione di senso implicata nell’intensivo latino – guardarsi intensamente, con cura e attenzione; *visitarsi* l’un l’altro significa anche questo: che il nostro corpo prende piega e movenze declinate secondo il campo energetico innescato dalla presenza dell’altro, degli altri, dell’ambiente in cui avviene la nostra *actio*, che è anche il fondale su cui si muove la piccola danza quotidiana della nostra vita.

Se ne ascoltiamo il senso all’interno del progetto milanese, il termine “visitatore” sembra potersi intendere in due accezioni diverse: quella di *pubblico*, naturalmente (“gli spettatori”, che com’è precisato nel foglietto illustrativo “sono liberi di muoversi all’interno dello spazio per l’intera durata della performance”, senza che ad essi sia assegnato un posto fisso), ma anche quella di *fantasma*, spettro, *revenant*, qualcuno che torna in altra forma in

un luogo dove è già stato, e inevitabilmente condiziona chi adesso si trova in quello stesso luogo. Non per niente Salvatore Settis, nel catalogo della mostra all'origine delle iniziative 'a grappolo' cui ha dato vita l'*Ur-esposizione* su serialità e iterazione nell'arte antica di *Serial Classical* (*Serial Classic*, appunto, come *Serial Killer* è definito un omicida che torna a colpire, replica il crimine, commette delitti in serie), ha intitolato il primo paragrafo del suo saggio proprio *Fantasmì*:

“Come un fantasma in una casa infestata, l'arte classica (greco-romana) abita ancora la nostra immaginazione. La occupa, anzi, quanto più (intanto) si allontana dall'orizzonte comune l'intima conoscenza delle civiltà antiche che fino a metà Novecento marcò in Europa la cultura delle élites. Quella frequentazione degli antichi era fondata sui testi greci e latini [...]. Ma trovò un veicolo privilegiato di valori, di pensieri, e di modelli anche nell'arte classica” (Settis 2015a, 273).

Delle due accezioni evocate per il termine “visitatori”, la seconda, quella di *spettro* o *fantasma*, rinvia alle statue antiche che per più di un mese hanno abitato il Podium della Fondazione Prada a Milano, allestito da Rem Koolhaas parrebbe appositamente per loro, perché, tra piani inclinati, avvallamenti e dislivelli che ricostruiscono per figura la fisionomia dell'*agorà* di una *polis*, potessero confrontarsi, incrociare gli sguardi e osservare l'una il movimento dell'altra, come i due straordinari corridori di Napoli.



Venivano da diverse parti del mondo le statue del Podium – da Atene, Vienna, Roma, Dresda, Parma, Teheran ... – e la loro partenza, il viaggio che le ha allontanate dallo spazio progettato perché si incontrassero, sono stati oggetto tra la fine di agosto e i primi di settembre di una singolare forma di *finissage*: un gruppo di studenti universitari di Venezia e di Pavia hanno potuto assistere all'imballaggio e al trasporto di Veneri accovacciate, satiri, discoboli, Penelopi, cariatidi e Apolli, che privi dei sostegni aggiunti

in epoche posteriori avevano convissuto per circa un mese, ricevendo la visita di spettatori che su quello stesso suolo erano stati liberi di muoversi fino al 24 agosto, giorno della chiusura di *Serial Classic*, curata dallo stesso Settis in collaborazione con Anna Anguissola.



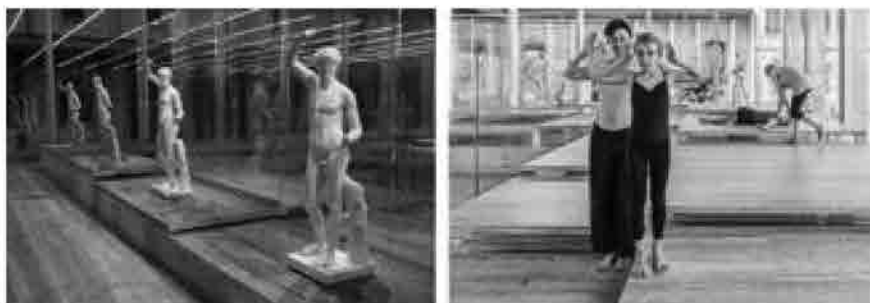
La co-curatrice ha pubblicato pochi anni fa uno studio sulla “*difficillima imitatio*”, la pratica delle copie in età antica, che proietta la sua luce anche sull’allestimento di *Serial Classic*, la mostra-antefatto dell’“Atlante del gesto” (Anguissola 2012): quando troviamo l’uno accanto all’altro, per esempio, due marmi e un bronzo che riproducono la posa dell’atleta sul punto di lanciare il disco – quel *Discobolo* che è fra le più abusate icone dell’arte classica – l’accostamento che abbiamo di fronte non è solo un’operazione *in vitro*, o un esercizio di dimostrazione della maggiore o minore approssimazione del singolo pezzo superstite all’originale assente, e neppure solo un modo per far ragionare attraverso le immagini: già in epoca romana si era raggiunto un tale livello di consapevolezza nell’uso della tradizione che multipli di uno stesso originale, come appunto il famosissimo *Discobolo* di Mirone, potevano trovarsi esposti insieme, come era successo con ogni probabilità (prima che le vie del collezionismo le separassero) per le due copie che avevano convissuto in un’area della Villa Adriana a Tivoli e destinata a palestra (Anguissola 2015, 286).

The Lovely Bones

Se già l’idea del *finissage* teatralizzato tradiva la difficoltà di chiudere un’esperienza per molti versi unica (il prodigioso aerolito atterrato a Milano dalle parti di via Isonzo, fermata Lodi della metrò gialla, dove con un numero volutamente non esagerato di pezzi benissimo scelti e un allestimento impeccabile, tutto *in levare*, una mostra ha cambiato il nostro modo di intendere l’arte greca e la sua funzione), ancora di più l’incombenza di ‘disinfestare’ e ‘riconsacrare’ è stata assunta dal progetto coreografico di Sieni, che anche a questo allude, credo, quando parla di “un nuovo modo di abitare lo spazio” e della “creazione di un contesto inedito di riflessione su-

gli spazi e pratiche in continua relazione con la visione”. Diciamo pure che “L’Atlante del gesto” è stato anche un atto rituale, e che Sieni ne è stato in qualche modo l’officiante, aggirandosi tra i danzatori come un *Magister ludi* medievale, in posizione defilata, quasi in sordina, riuscendo purtuttavia a dirigere e orientare l’energia del gruppo di danzatori e spingendo danzatori e pubblico a creare una specie di “energia affettiva” (Tomassini 2014, 64 e per il *Magister ludi* nel teatro medievale De Laude 2014).

È stato lui stesso – il coreografo-officiante – a raccontarci il progressivo prendere forma del progetto, in un’estate milanese torrida, e l’effetto che il singolare popolo di statue, ben visibile “in panoramica” dall’alto delle finestre della sala prove allestita nella Biblioteca (al primo piano del vecchio edificio antistante allo scrigno trasparente di Koolhaas), ha prodotto inevitabilmente sullo stesso fisico dei danzatori, chiamati a ripensare i loro movimenti e lo statuto fisiologico dei loro corpi nel confronto con il gesticolare esclamativo e reclamante dei bronzi e dei marmi sottostanti, primi abitatori e assoluti protagonisti di un luogo così irrecusabilmente *loro*, pur se lontanissimo dalla provenienza geografica originaria e attuale di ciascuno.



Per riprendere la metafora di Settis, quello spazio, nato dall’intenso confronto tra l’architetto e il curatore della mostra proprio per inventare il modo migliore, il più giusto per ospitare l’eterogeneo popolo di statue, era per i danzatori che si preparavano a trasferirvi la loro azione scenica, una volta terminata la mostra, una specie di “casa infestata” – uno spazio comunque da aprire. Proprio per questo Sieni ha chiesto l’apertura nel Podium di un grande scivolo, da cui si accede all’ampio cortile, dove il pubblico poteva muoversi liberamente e arrivare al Cinema per assistere ad un assolo emozionante di Annamaria Ajmone.

Il Podium, insomma, ha aperto le sue porte, anche se non ci si poteva né ci si voleva illudere che loro – le statue, gli “ospiti” che avevano ammantato la “casa” col loro problematico splendore – se ne andassero alla spicciolata,

come se niente fosse, e senza lasciare traccia di sé nel luogo costruito per loro e negli stessi corpi dei danzatori, costretti per mesi a una forma di coabitazione forzata (dapprima solo tramite la visione dall'alto, dalle finestre) con quella folla eterogenea e variamente piena di pretese: gli “amabili resti” della prima vetrina (un braccio delicato forse infantile, ciglia rovinare, una bocca di bambino o di bambina, che come nel romanzo di Alice Sebold sembra avere ancora qualcosa da dire); personaggi che credevamo di conoscere da sempre, come il *Doriforo* o il solito *Discobolo* di Mirone, perduto ma sostituito (in rappresentanza) da alcune delle sue copie romane; clamorose *new entry*, come la Penelope addolorata ritrovata in epoca relativamente recente negli scavi della Persepolis distrutta da Alessandro Magno: elegante, dignitosa, circondata da frammenti di sorelle (copie forse del suo stesso archetipo perduto), veste un peplo di grande effetto scenografico e si presenta in posa, atteggiata in modo da produrre in chi la osserva un forte impatto emotivo, con il capo sostenuto malinconicamente dal braccio (una specie di *os columnatum*, sbeffeggia Plauto la postura nel *Miles gloriosus*), che configura una fra le più proverbiali *Pathosformeln* censite da Warburg nell'Atlante Mnemosyne: un “Atlante di gesti”, appunto, anche se non solo (Settis 1975; Giuliani 2013).

Serial Classic si apre con un'assenza: i frammenti di statue bronzee di età classica da Olimpia, che formano una sorta di prologo, rappresentano un vuoto, una perdita, un lutto. Mettendo insieme fonti antiche e risultati di scavo, si valuta che vi fossero nella sola Olimpia da 1000 a 3000 statue di bronzo. Ma gli scavi hanno recuperato solo poche decine di frammenti: occhi, dita, piedi, mani, genitali, ciglia, orecchie... L'umile testimonianza di questi frammenti simboleggia quel che accadde dappertutto nel Medio Evo: il nudo metallo valeva più di qualsiasi “opera d'arte” e veniva fuso; i marmi vennero spesso usati per farne calce o reimpiegati nella costruzione di chiese o palazzi. Perciò la produzione artistica dell'antichità è quasi interamente perduta, e non ce ne resta più del 2 per cento; i bronzi greci più o meno interi oggi non sono che un centinaio, quasi tutti tornati alla luce negli ultimi 120 anni, spesso emergendo dal mare, millenni dopo il naufragio della nave che li trasportava (Settis 2015b).

Se è così, l'“Atlante del gesto” di Sieni rappresenta, fin dalla sua lunga preparazione, un rito di riappropriazione da parte dei corpi di carne di sé e dello spazio circostante. Consapevoli o no della posta in gioco, i corpi veri dei danzatori danno luogo con straordinaria concentrazione ed energia a un'azione in cinque movimenti (*Origine, Annuncio, Gravità, Rituale, Nudità*), che ha una sua autonomia, nell'insieme e nelle parti che lo compon-

gono, ma è anche un cerimoniale congedo dagli *schemata* – le immagini, le posture e i gesti – del disperso popolo di statue: il vocabolario di gesti e posture cristallizzato proprio attraverso la serialità in *media* diversi, come la danza, il teatro, la pittura, la scultura, nonché l'ufficio del rito. *The comfort of strangers*, potremmo dire, ovvero, per riprendere il titolo italiano di un bel libro di Ian Mc Ewan, *Cortesie per gli ospiti*.

Dopo una prima fase di ricognizione non palesemente mirata, un po' come quando sconosciuti si osservano senza darlo a vedere (da Charles Darwin, Warburg aveva imparato moltissimo, come ha ribadito di recente Carlo Ginzburg) – la fase che corrisponde all'osservazione del Podium dall'alto della sala prove, "in visione panoramica" (secondo le parole dello stesso Sieni) – i danzatori approdano a loro volta sul suolo sconnesso del Podium, dove a piedi nudi si trovavano le statue, e si esercitano nel trapiantare nel nuovo spazio l'azione coreografica memorizzata altrove. C'è poi il debutto, e con il debutto l'arrivo nel cerchio magico del Podium di altri "visitatori". A quel punto, i danzatori si trovano tra due fuochi: i fantasmi imperiosi delle statue e del modo in cui hanno occupato lo spazio immaginato per loro da Settis e Koohlaas, ma anche i corpi *veri* degli spettatori, liberi di spostarsi a loro volta in quello spazio – e qualche volta, soprattutto dopo la meno affollata anteprima (il 17 settembre), tanto numerosi da costituire involontariamente un intralcio, in grado di determinare "con la sua stessa presenza", come nella frase di Simone Weil, un movimento imprevisto: un'improvvisa deviazione, il ripiegare o l'avanzata di un gruppo, o anche solo un incrocio di sguardi, uno scarto, la verità di un'esitazione.



Nelle postazioni del Podium – l'immaginaria *polis*, per dirla con Settis "lo spazio politico" allestito per il popolo di statue dai curatori della *Ur*-esposizione – l'intervento dell'azione coreografica è stato decisivo per dimostrare (warburghianamente) come i gesti dei precedenti abitatori di marmo e di bronzo non potessero essere confinati al ruolo di repertoriabili posture: sintomi di emozioni, espressioni proprie della specie, come Warburg aveva

imparato da Darwin, le formule, o *schemata*, sono per la loro stessa natura manifestazioni fisiologiche di organismi viventi prima che pose plastiche comuni alla statuaria, alla pittura, alla danza, al teatro. La “cristallizzazione gestuale” era un *medium* trasversale a diversi generi dell’espressione visuale, e fissava modi e tecniche del corpo per esprimere determinati valori, o passioni (Catoni 2008). E certo la frase di Simone Weil fatta figurare da Virgilio Sieni in esergo al foglietto volante di accompagnamento all’esibizione allude anche a questo: nel caso della *performance* milanese sono due, e non una, le categorie di visitatori che “con la loro stessa presenza” hanno il potere “di fermare, di reprimere, di modificare” i movimenti dei danzatori e il sensibilissimo ingranaggio del loro pulsare e della loro fisiologia: l’incontro (reale) con i corpi viventi degli spettatori e quello (fantasmatico) con i corpi delle statue, che ci sono – *pesano*, sono lì, anche se non collidono direttamente e fisicamente con le sequenze previste dall’azione scenica.

In questo senso, lo spettacolo milanese rappresenta una tappa importante nella ricerca di Sieni, che da anni porta avanti un lavoro di sperimentazione dell’umano nello spazio, o sul corpo, “la cosa della politica”, e il suo abitare la città, “il luogo della politica”, per riportare i gesti alla loro natura di pura prassi, denudati di ogni sovranità e ricondotti a *schemata* antropologici che hanno a che fare, piuttosto, con la cultura e con la fisiologia (così Tomassini 2014, riprendendo alcune osservazioni di Agamben 2013, 16). Questa idea del corpo quale strumento politico ha avuto il suo apice efficace in “Agorà” – una delle sezioni dell’ultima Biennale Danza di Venezia, *La Dignità del gesto* – dove i corpi dei danzatori e del pubblico si muovevano liberamente nello spazio del campo veneziano di San Maurizio e quest’ultimo svolgeva silenzioso il suo naturale ruolo scenografico: anche lì i corpi degli interpreti e del pubblico determinavano e delimitavano il luogo dell’azione. Sieni in scena con loro, mescolato al pubblico, stando in disparte orienta quella che Luce Irigaray ha chiamato “energia vitale relazionale” (Irigaray 2013, 21).



Ho visto l'azione coreografica di Sieni troppe volte e in troppe fasi della sua elaborazione per non notare le differenze fra un'esecuzione e un'altra, l'incessante smania di sperimentazione che agita e sconvolge come onde il flusso motorio dei corpi impegnato nell'allestire le cinque "stazioni". Ricordo però – dopo la mostra e dopo lo spettacolo – il soprassalto di molte piccole ma emozionanti agnizioni: il riconoscimento improvviso di uno schema; la replica da parte dei danzatori di posture così interiorizzate da farsi naturalmente fisiologiche; intere scene, come quella a cui ho più volte assistito al piano terra del Podium, lungo il lato dove stavano le Veneri accovacciate a terra, che paiono realizzare per figura – con corpi veri, e Warburg, si sa, adorava il teatro – quella figura ostensiva (l'atto di indicare – quell'ecce che è uno snodo capitale dell'Atlante Mnemosyne). Questa parte dell'azione merita a margine qualche considerazione.



Il movimento d'insieme che coinvolge l'organico dei danzatori replica qui un gesto, serializzandolo e quasi trasmettendolo per contiguità dal corpo dell'uno al corpo dell'altro: il gesto è quello deittico di indicare qualcuno o qualcosa, con il braccio teso e il dito puntato, gesto-chiave dell'atlante warburghiano. A ben vedere, fra i puntelli del movimento di pensiero che lo ispira, se l'*ecce* (in *Daniele* 7, 13 e altri passi biblici) è per l'appunto "un dispositivo che ci proietta in un'altra dimensione, quella della visione profetica" (Ginzburg 1998, 111-112; Ginzburg 2015, 115-156), in quanto movimento di pensiero alla base del gesto ostensivo, sul presupposto del deittico-ostensivo apre la strada alla presentificazione e al riuso del passato.

A un livello elementare, nella forma canonica della traduzione/rilettura in chiave cristiana di immagini pagane (l'*interpretatio christiana* di Erwin Panofsky), il "bassorilievo di bronzo di una donna inginocchiata e con le mani protese in atteggiamento di supplice", di fronte a un altro bassorilievo con "un uomo in piedi, che avvolto splendidamente in un manto, tendeva la mano alla donna" (così Eusebio di Cesarea, all'inizio del IV secolo), è letto senza esitazione come scena di Cristo che guarisce l'Emorroissa, accogliendo una lettura attestata localmente (nella città di Paneas, poi Caesarea Philippi), mentre la figura col mantello rappresentava con ogni probabilità, almeno in un'ottica di filologia archeologica, un Esculapio (Giuliani 2013, 109-110).



Come dire meglio e più warburghianamente l'annuncio, se non dando la massima enfasi a un gesto che fa emergere da immagini e valori all'inizio differenti "le premesse di un fenomeno diverso e del tutto nuovo", quale è "l'emergere dell'immagine di culto cristiana" (Ginzburg 1998, 112)? A variare il fondamento ostensivo del gesto, senza ritorno, è già l'evangelista Giovanni, il "discepolo che Gesù più amava", che, nella brevità di due versetti evangelici, allestisce la drammaturgia di una doppia presentazione-rivelazione, di commovente impatto emotivo e di grande effetto icastico: – "Gesù, allora, vedendo la madre e lì accanto il discepolo che egli amava, disse alla madre: – Donna, ecco tuo figlio! Poi disse al discepolo: – Ecco tua madre" (Gv, 19, 26-27).

C'è poco da fare

C'è poco da fare. Se la "cristallizzazione gestuale" era un *medium* trasversale a diversi generi dell'espressione visuale, e fissava i modi e le tecniche del corpo per esprimere determinati valori, niente più che un "Atlante del gesto" affidato a corpi veri poteva concludere l'esperienza cui aveva dato avvio l'*Ur*-esperimento di *Serial Classic*, continuandolo e insieme reinventandolo, ma anche prendendo le distanze dall'"atto" precedente. E ancora, tornando a dettagli più minuti: nell'*Atlante del gesto* rinviano a Warburg citazioni esibite di gesti tòpici, quasi (l'imprevisto dei corpi) in falsetto; l'idea stessa di catalogo; l'incedere marziale e assorto con cui spesso gruppi di danzatori si muovono sulla scena, incarnando la *Pathosformel* del vincitore mista a un'ombra di intertezza (solo dovuta all'incontro-scontro con gli "spettatori" in carne ed ossa che affollano il Podium, divenuto palcoscenico dopo la partenza delle statue): sono diretti non si sa dove, e non si sa perché. Ma era la Weil a leggere in questa chiave di insensatezza l'*Iliade*, come "la più pura, amara e straziante" rappresentazione della miseria umana, costretta a combattere in un conflitto senza scopo che si alimenta da solo, senza che esistano davvero, credibilmente, dei buoni e dei cattivi.

Secondo Simone Weil, il riconoscimento e la contemplazione della miserevole condizione umana espressa nell'*Iliade* "implica una spiritualità altissima", e l'intera civiltà greca si potrebbe intendere come "una ricerca di ponti da lanciare tra la miseria umana e la perfezione divina". "Tutte le arti dei Greci, cui nulla è comparabile", aggiungeva, "non erano altro che ponti" (Weil [1940-1941]1953). Anche a questi ponti, forse, pensava il Sieni lettore di Simone Weil, quando ha deciso di fare spazio nel Podium alla larga passerella che aprendo l'aerolito trasparente di Koolhaas lascia entrare aria e proietta l'azione scenica verso altri spazi.

Metonimie

Per metonimia, nell'azione coreografica di Sieni ai marmi e ai bronzi che hanno soggiornato nel Podium alludono anche le discrete scritte chiare, in caratteri epigrafici, che non esibite su retoriche targhe ma sullo stesso suolo su cui le statue posavano i piedi declinavano in sobria didascalia durante la mostra-antefatto le generalità di singoli e gruppi, insieme alle fonti antiche ad essi riferite, spesso sorprendentemente esigue e reticenti. Il coreografo ne ha mantenuto una parte. Un chiarimento? Una *excusatio non petita*? Piuttosto la singolare offerta votiva non di qualcosa che è propriamente un oggetto ma, vale come *analogon* di un gesto di rispetto, il riconoscimento di un'identità e una memoria: il modo forse di ingraziarsi i morti (le statue) mentre i vivi (i danzatori) devono muoversi e agire nello spazio che i morti hanno abitato.



Insostituibili le musiche eseguite dal vivo da Roberto Cecchetto e Michele Rabbia, attenti psicagogi nell'accompagnare i danzatori nella loro ricerca di ciò che se n'è andato; capaci – ci dice lo stesso Sieni – di ascoltare i gesti, più che smaniosi di intervenire con l'interferenza del suono; bravissimi a inventare tempi e ritmo per quel Denkraum – la spaziatura per il pensiero – che nel Bilderatlas Mnemosyne è il distanziamento sintattico tra immagine e immagine e che qui nella danza di Sieni è spazio libero per la relazione tra corpo e corpo, ma anche tempo di sospensione tra gesto e gesto, che a ogni gesto dà senso e misura.

Perché per esempio, ci si può chiedere, tanta parte dell'azione coreografica si concentra quasi per un'attrazione magnetica verso il basso nella zona più ctonia del Podium, dove durante la mostra erano disposti in cerchio i poco conosciuti fittili di Memna (c. 500-470 a.C.), colonia greca fondata da Locri Epizephirii sulla costa tirrenica della Calabria? Dalla Calabria erano arrivati qui busti di donna prodotti in serie da una matrice, ma diversificati per particolari dell'acconciatura, del trucco, o per l'inclinazione del sorriso; i busti erano stati ritrovati dagli archeologi, insieme ad altri piccoli oggetti votivi, in un tempio dedicato a Persefone, la dea-ragazza rapita alla madre Demetra dal dio degli Inferi, e inghiottita nelle viscere della terra per sposare Ade, il dio degli Inferi. Proprio tante piccoli Persefoni raffigurano col loro sorriso indecifrabile i busti di Memna. Una ha un fiore, forse di loto, in mano. E proprio in questa zona ctonia e angusta del Podium si concentrano (ci sarà un motivo) momenti essenziali della *performance*, che nell'incessante variazione e sperimentazione offerte nelle diverse sessioni segue una traiettoria significativamente in linea col pensiero espresso da Salvatore Settis nell'*Ur-mostra Serial Classic* e nei suoi derivati.

*Questo articolo è debitore di due intense conversazioni con Virgilio Sieni (una insieme a Monica Centanni) e di un proficuo scambio di idee con Francesca Romana Dell'Aglio e Stefano Tomassini; molto deve anche ad Angelica Basso (per il lavoro sulle immagini, e non solo).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben 2013

G. Agamben, *Premessa a Biennale Danza 2013. Abitare il mondo. Trasmissioni e pratiche*, a cura di S. Tomassini con D. Giuliano, La Biennale di Venezia, Venezia 2013.

Anguissola 2012

A. Anguissola, *"Difficillima imitatio". Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012.

Anguissola 2015

A. Anguissola, *Copie di capolavori. Il canone greco per un pubblico romano*, in *Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, Milano 2015, 284-292 [le illustrazioni sono solo nella versione inglese del testo, ivi, 73-79].

Catoni 2008

M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

De Laude 2014

S. De Laude, *L'attore. Su teatro e racconto nel Medioevo*, Il Bagatto Libri, Roma 2014.

Ginzburg 1998

C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.

Ginzburg 2015

C. Ginzburg, *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015.

Giuliani 2013

L. Giuliani, *Sarcofagi di Achille tra Oriente e Occidente: genesi di un'iconografia*, in M. L. Catoni, C. Ginzburg, L. Giuliani, S. Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, a cura di M. L. Catoni, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 13-46.

Irigaray 2013

L. Irigaray, *Elogio del toccare*, Il Melangolo, Genova 2013.

Settis 1975

S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e nel pentimento nell'arte antica*, "Prospettiva", 2, 1975.

Settis 2015a

S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa, portatile*, in *Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, Milano 2015, 273-287 [le illustrazioni sono solo nella versione inglese del testo, ivi, 51-72].

Settis 2015b

"*Serial Classic*", Foglietto di presentazione della mostra, Fondazione Prada, Milano 2015.

Tomassini 2014

S. Tomassini, *Danzare isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, "Danza e ricerca" VI, 5, 2014, 55-75.

Weil [1940-1941] 2014

S. Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, "Cahiers du Sud", 230 e 231, dicembre 1940 e gennaio 1941; ora in Ead., *La rivelazione greca*, a cura di M. C. Sala e G. Gaeta, Adelphi, Milano 2014, 31-64.

ENGLISH ABSTRACT

As Salvatore Settis wrote in the first essay of the volume on the theme of seriality and copying in Classical art and the reproduction of small-format Greek and Roman sculptures from the Renaissance period (*Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, Milano 2015), "like ghosts in a haunted house, classical (Greco-Roman) art inhabits our imagination". This paper aims to demonstrate that *L'Atlante del gesto*, the extraordinary choreographical project by Virgilio Sieni which closed the exhibition, is also a surprising and fascinating strategy to find a new way to live this haunting space – through body of dancers engaged with a double comparison, both with the visitors and the ghosts of the statues still haunting the exhibition and performance space.

Ri-trarre dall'antico

Presentazione della mostra *Drawn from the Antique: Artists & The Classical Ideal* (Sir John Soane's Museum, London, 25 giugno / 26 settembre 2015)

Maria Bergamo, Simona Dolari

“La mia attenzione è completamente presa dal vedere e dall'esaminare gli inestimabili e infiniti resti dell'antichità...”
John Soane, lettera da Roma alla famiglia, maggio 1778

Le parole del venticinquenne John Soane – che nel maggio del 1778 giunge a Roma, destinazione principale del suo *Gran Tour d'Italie*, durato tre anni – rivelano la fascinazione e lo stupore del giovane inglese di fronte alla grandezza delle rovine e dei monumenti antichi. A Roma, Soane – destinato a diventare uno degli architetti più importanti dell'Inghilterra del XVIII secolo – entra in contatto non solo con le vestigia dell'antichità, ma anche con quella passione per il collezionismo di reperti archeologici e sculture antiche, e altresì di calchi, disegni, riproduzioni, che in Italia caratterizzava,



Joseph Michael Gandy, 1811, *View of Dome Area in Sir John Soane's Collection* (Sir John Soane's Museum, London 14/6/5)

da oltre due secoli, il rapporto di artisti e intellettuali con la classicità. Ben presto l'architetto importerà questo insaziabile desiderio d'antico in Inghilterra, con la progettazione della sua residenza londinese (oggi uno dei musei più attraenti della città) in cui Soane raccolse la sua infinita collezione di disegni (quasi settemila), una vastissima biblioteca con testi classici tra cui varie edizioni del *De Architectura* di Vitruvio, sculture e resti archeologici di varie epoche, accumulati secondo criteri che quasi sembrano riprodurre la varietà e l'ebbrezza di quel primo incontro romano con gli “inestimabili e infiniti resti”, da compulsare in un Grand Tour che oggi definiremmo ‘virtuale’.

Decisamente appropriata, dunque, la scelta della localizzazione della piccola ma importante mostra *Drawn from the Antique: Artists & The Classical Ideal*, aperta nella sua versione inglese dal 25 giugno al 26 settembre 2015 al Sir John Soane's Museum dopo essere stata presentata a marzo al Museo Teylers di Haarlem, a cura di Adriano Aymonino e Anne Varick Lauder. Tra i *mirabilia* che costellano la casa-museo non va dimenticato il gran numero di calchi in gesso, perché – dato fondamentale per il *concept* della mostra stessa – oltre a essere la casa di un intellettuale e di un collezionista, al 13 Lincol'n's Inn Fields aveva sede anche un'Accademia dove i giovani studenti di arte e architettura si incontravano e si dedicavano al disegno dall'antico, strumento necessario e materia primaria nella formazione ed educazione artistica del tempo (Soane stesso, per altro, fu professore presso la Royal Academy).

Le trentaquattro opere tra disegni, stampe e dipinti – molti di straordinaria qualità e mai esposti precedentemente – provenienti dalla collezione privata di Katrin Bellinger, altri in prestito da grandi musei internazionali (J. Paul Getty; Rijksmuseum; Kunsthaus Zurich; British Museum; Royal Academy of Art; Victoria & Albert Museum e Courtauld Gallery) illustrano il tema dell'artista nella sua veste di 'disegnatore dall'antico' nel cruciale periodo che va dal XVI al XIX secolo. La mostra, che per la dimensione contenuta si distingue dalle sempre più frequenti mostre *blockbusters* che si succedono con regolarità in tutti i maggiori musei del mondo, rappresenta un raro esempio di raffinatezza sia per la straordinaria qualità di alcune opere, sia per la scelta del tema: evitando di trattare genericamente il *topic* 'culto dell'antico', il percorso mira dritto a esporre il complesso rapporto dell'artista con le vestigia della scultura classica, rapporto dalle molte sfaccettature e che varia nei secoli, dalle ricerche delle prime accademie all'ossessione del canone, dalla fascinazione idealizzata fino alla più quotidiana e concreta pratica di bottega.

Il tema è strettamente connesso al contesto della cultura anglosassone, dove la penetrazione della tradizione classica conosce una storia peculiare e in ritardo rispetto al continente, mediata proprio dal collezionismo antiquario del XVIII secolo: basti ricordare che un'istituzione importante come la Royal Academy fu fondata soltanto nel 1768. A partire dal principale nucleo tematico dell'esposizione si possono rintracciare anche altri, più sottili, collegamenti all'ambito degli studi contemporanei di Storia della tradizione classica. La mostra è cresciuta insieme al progetto di riedizione e ampliamento del fondamentale testo *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, a cura di Nicholas Penny, Adriano Aymonino e Eloi-

sa Dodero. Dal catalogo della mostra si percepisce bene l'ampio orizzonte critico in cui si situa il lavoro dei curatori, tanto che i saggi riescono – come di rado succede – a mantenere un alto profilo scientifico insieme a una narrazione più divulgativa: è come se vi fosse una storia, una storia degli studi e più in generale un racconto della tradizione classica, che necessitano di essere raccontate, diffuse, comprese, non solo confinate in saggi ultraspecifici per addetti ai lavori. Altra connessione, ideale ed elettiva, si crea con la mostra *Portable classic. Ancient Greece to Modern Europe* a cura di Salvatore Stettis e Davide Gasparotto allestita alla Fondazione Prada di Venezia dal 9 maggio al 13 settembre 2015 (e a cui Engramma dedica il presente numero monografico). La piccola mostra londinese sembra rispondere infatti ad alcuni specifici interrogativi sollecitati dall'esposizione veneziana: a *Portable Classic* in qualche modo *Drawn from the Antique* fa eco, ampliandone e articolandone alcune sezioni, come ad esempio le 'stanze' 3 e 4 dedicate a *Emulazione* e *Collezionisti* (si veda, in questo stesso numero di Engramma, labGalleria commentata degli allestimenti di Milano e Venezia). È significativo, infatti, che le opere fisicamente presenti ed esposte nelle vetrine di Ca' Corner della Regina a Venezia si ritrovino rappresentate nei disegni del Soane's Museum, e che repliche degli stessi gessi posti nell'*andròn* del palazzo veneziano popolino anche le sale delle accademie ritratte nelle stampe londinesi.



Enea Vico da Baccio Bandinelli, 1545/50, *The Academy of Baccio Bandinelli* (Katrin Billinger collection, inv. no. 1998-039)

Le due incisioni che aprono la mostra – una eseguita da Agostino Veneziano nel 1531 e l'altra datata tra il 1545 e il 1550, opera di Enea Vico – raccontano di una delle prime attività istituzionali di copia dall'antico nell'intimo e ristretto circolo di allievi delle botteghe-accademie promosse da Baccio Badinelli tra Roma e Firenze. Nella prima immagine la scena, più idealizzata, ritrae un piccolo ambiente a lume di candela dove alcuni studenti, evidentemente gli eletti, sono intenti a disegnare, sotto la supervisione del Maestro, piccole statuette, copie portatili di capolavori famosi dell'arte antica. Nella seconda immagine, lo studio è diventato uno spazio più vasto e strutturato, e accanto agli oggetti archeologici compaiono anche resti di scheletri e parti anatomiche, a testimoniare un ulteriore passo fondamentale nell'educazione del giovane artista: la copia dell'antico costituisce la base per acquisire quella grazia e senso della misura e del bello che solo gli antichi seppero raggiungere in maniera magistrale, ma – come scriveva già Plinio – è dall'osservazione e dallo studio della natura che l'artista prende le qualità e le conoscenze indispensabili per una buona riuscita nella professione. Molto simili nelle intenzioni, seppur con diversa forma retorica, sono le immagini delle *Life Classes* alla Royal Academy o della *Antique Academy* alla Old Somerset House nella Inghilterra del Settecento.



Edward Francis Burney, 1775, *The Antique Academy at Old Somerset House* (Royal Academy of Arts, London, 03/7485)

Veneri accovacciate, Apolli del Belvedere, Ercoli Farnese o Cavaspina: i modelli sono riconoscibilissimi, calcati, riprodotti, miniaturizzati, e di là nuovamente copiati e ricopiati. L'importanza del loro *exemplum* si rifrange un po' ovunque e si diffonde capillarmente proprio grazie agli esasperanti esercizi di disegno imposti per far pratica ai giovani allievi: "L'è dura questa arte" leggiamo scritto in un cartiglio di un dipinto di Bernardo Licinio presente alla mostra *Portable Classic* che raffigura il pittore con i suoi studenti. Le repliche portatili, che nella loro moltiplicazione confermano e ribadiscono l'*auctoritas* degli esemplari antichi, tornano a comparire anche come attributi iconografici propri del 'vero' artista, così come si rappresenta lo stesso Baccio Bandinelli nella metà del Cinquecento, o del 'vero' *connoisseur* nella metà dell'Ottocento.

Altro aspetto su cui getta luce la mostra londinese è il sentimento che provoca nell'artista il confronto con l'Antico: l'opera più raffinata della mostra è forse il disegno in cui Federico Zuccari ritrae il fratello Taddeo nel cortile del Belvedere mentre, completamente preso e concentrato, riproduce nel suo taccuino il Laocoonte da poco ritrovato nel 1506. Una grande calma e un grande senso di tranquillità dominano la scena, mentre l'artista è immerso nel suo dialogo muto con l'Antico come un interlocutore degno di interrogarlo e attento a riprodurlo: è lo stesso, positivo, senso di fiducia nelle attività umane condotte con pratica diligente e studio costante che Federico Zuccari insegnava agli allievi della sua Accademia di Disegno. Lo



Anonimo da Baccio Bandinelli, *Self-Portrait of Baccio Bandinelli*, 1548 (Katrin Billinger collection, inv.no. 2003-020); Desflashes, *The Connoisseur*, 1850 (Katrin Billinger collection, inv.no.1997-020)



Federico Zuccari, Taddeo in the Belvedere Court in the Vatican Drawing the Laocoon, 1595 (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 99.GA.6.17)

scenario di Roma si qualifica grazie ai segni dell'Antico: in primo piano del fondale, oltre al gruppo del Laocoonte, la statua dell'Apollo, la coppia del fiume Nilo e del fiume Tevere, e più in lontananza, a definire in senso tutto archeologico lo *skyline* della città, i monumenti-simbolo: la colonna Traiana, il Pantheon e il Mausoleo di Augusto.

Un ampio stacco cronologico, e una ancor più ampia distanza ideologica, dividono quest'incisione da un'altra opera in mostra: nel toccante disegno di Henry Fuseli, *L'artista commosso dalla grandezza degli antichi frammenti*, una figura maschile, forse il pittore stesso, è raffigurato in postura affranta e disperata mentre accarezza il piede colossale di Costantino dei Musei Capitolini di Roma, quasi fosse la reliquia di un caro estinto. Lontanissima, irraggiungibile e irripetibile è la magnificenza della Roma dei Cesari, e all'artista contemporaneo resta solo la possibilità di rimpiangere quanto il tempo e la storia hanno distrutto, deplorando la miseria della sua condizione del tutto inadeguata rispetto a un passato tanto sublime. La positiva fiducia dell'*homo faber* rinascimentale ha ceduto il posto al titanismo, che si rivela anche nell'atteggiamento ambivalente del primo Romanticismo nei confronti del classico, recepito non più soltanto come irrinunciabile e prescrittivo canone estetico-formale – cui anzi si guarda, in molti casi, in chiave polemica – quanto come inesauribile fonte di valori espressivi che fanno appello alla sfera emotiva e di manifestazione del *pathos*.

Tra i disegni esposti corre però anche una sottile vena di autoironia quando dal sentimento di nostalgica "distanza" dell'Antico, l'artista passa alla divertita smania della "conoscenza" – parafrasando la distinzione nei modi di ricezione dell'antico proposta da Salvatore Settis in un suo importante

saggio (in *Memorie dell'Antico*, Einaudi 1986). Proprio a Fuseli si può forse attribuire una illustrazione satirica – altrimenti anonima – in cui il modello di una classe di disegno dall'antico è divenuto l'insegnante stesso: nel mirino è la pedanteria e il narcisismo dello stile accademico che finisce per fare filtro alla visione delle stesse opere (Anonymous British School, XVIII sec., *A View of the Antique Academy in the Royal Academy*, 1790ca, cat. 26). Da parte sua, William Daniels si autoritrae come un giovane *bohémien* nella posa di un venditore che esibisce il suo repertorio di calchi e immagini antiche: nella Roma della fine del XVIII secolo dovevano esserci realmente artisti ridotti a fare i venditori di *souvenir*, intenti a cercare di vendere i loro *serial/portable classics* interrompendo le passeggiate tra le rovine dei viaggiatori colti del *Grand Tour*. Il soggetto macchiettistico sui vizi dell'artista, popolare in età vittoriana, sembra avere qui una particolare nota autoironica: l'artista si rappresenta come un venditore ambulante, gravato del peso dei suoi prodotti, repliche seriali dell'antico moltiplicate ormai a fini soltanto commerciali e interscambiabili con altri oggetti kitsch: un busto di Omero, piuttosto che un piccolo pappagallo Staffordshire, o una riproduzione della *Nourrice* di Joseph Willems – tutto insieme, anticaglie e *mirabilia* esposti alla rinfusa per soddisfare i gusti del cliente che farà la migliore offerta. Il dipinto di Daniels è collocato significativamente in chiusura della mostra: le copie portatili delle immagini antiche, da oggetti da bottega studiati e disegnati con impegno e pazienza e indirizzati all'occhio eletto dell'artista o dell'intellettuale, sono diventati *souvenir* pop accatastati sul vassoio del venditore. Anche da qui, però, la loro presenza continua a proiettarsi, in altre forme e per altre vie, sull'immaginario collettivo.



Henry Fuseli, *The Artist Moved by the Grandeur of Antique Fragment*, 1778-79 (The Kunsthau, Graphische Sammlung, Zurich, inv. no.1940/144); William Daniels, *Self-Portrait with Casts: the Image seller*, 1850 (Katrin Bellinger collection, inv. no. 2005-016)

La tradizione dell'Antico è complicata di percorsi diversi, affastellata di oggetti e di memorie, ricolma di fantasie e di ossessioni come le stesse stanze dell'accademia-casa-museo di Sir John Soane. Per quanto si cerchi di impossessarsi di frammenti di Antico cumulando i pezzi fisici in una collezione o acquisendone esemplari per traslato, nel formato portatile del disegno o della replica in miniatura, la classicità ci illude di essere 'a portata di mano' ma in realtà non si lascia catturare se non mediante una sua evocativa, continua e plurivoca, reinvenzione. Come sapeva Novalis: "L'antichità non ci è data in consegna di per sè, non è lì a portata di mano – al contrario, tocca proprio a noi saperla evocare".



William Pether da Joseph Wright of Derby, *An Academy*, 1772 (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London, 2010,7081.2228)

ENGLISH ABSTRACT

The exhibition *Drawn from the Antique: Artists & the Classical Ideal* recently displayed at Sir John Soane's Museum in London (25 June – 26 September 2015; curators: Adriano Aymonino and Anne Varick Lauder) examined how antique sculpture, from ancient Greece and Rome, has been one of the most important sources of inspiration to Western artists for the past five centuries, thus constituting an ideal prosecution of the exhibitions *Serial/ Portable Classics* held in Milan and Venice (curators: Salvatore Settis and Anna Anguissola, Davide Gasparotto). *Drawn from the Antique* provides a thorough overview of the practice of drawing from ancient sculpture and the influence this has had on visual arts, from the Renaissance through to the Nineteenth Century. It is a practice crucial to the understanding

and appreciation of European art, stemming from the classical ideal of the body, used in artistic teaching for half a millennium: antique sculpture in particular was considered to be the ultimate archetype for students to emulate and from which to draw inspiration. It is also a concept that lies at the heart of Sir John Soane's collection, with his Grand Tour of Europe having an enduring influence on his long career. *Drawn from the Antique* begins by looking at images of early Italian academies in the Sixteenth Century, in which the Antique starts to appear in the form of statuettes or sculptural fragments. The exhibition proceeds to trace the varied approaches of Northern artists to canonical sculptures in Rome, and culminates in an exploration of the widespread use of plaster casts in Nineteenth-Century academies and their frequent appearance in domestic interiors, signaling the commercialization and further diffusion of the Antique. *Drawn from the Antique* comprises thirty-four drawings, prints and paintings, many of which have never been exhibited in the UK before, and include precious works by Baccio Bandinelli, Federico Zuccaro and Henry Fuseli.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Emma Filipponi e Marco Paronuzzi
Venezia • novembre 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2015**
numeri **128-129**

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.