

la rivista di **en**gramma  
**2017**

**141-143**

La Rivista di Engramma  
**141-143**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 141-143  
anno 2017

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **141-143** anno **2017**

**141 gennaio 2004**

**142 febbraio 2004**

**143 marzo 2004**

finito di stampare febbraio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

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

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-22-9  
ISBN digitale 978-88-31494-23-6

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 | *141 gennaio 2017*

132 | *142 febbraio 2017*

254 | *143 marzo 2017*

**141**

gennaio **2017**



DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,  
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

©2017 Edizioni Engramma  
SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia  
REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia  
Tel. 041 2571461  
[www.egramma.org](http://www.egramma.org)

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.

Bowie | Cerutti | Huber | Martino | Pedersoli | Scarlini | Spaziante  
Urbini | Vettese | Virelli | Waldrep

Il corpo dell'artista.  
Omaggio a David Bowie

141 | GENNAIO 2017

## SOMMARIO

- I | Bowie body and soul. Il corpo dell'artista nel teatro delle arti  
Editoriale di Engramma 141  
ALESSANDRA PEDERSOLI, SILVIA URBINI
- II | Basquiat's Wave  
David Bowie responds to the life and art of Jean-Michel Basquiat  
DAVID BOWIE
- 17 | (s)Now  
David Bowie meets Damien Hirst and contemplates life, death and  
everything  
DAVID BOWIE
- 27 | David Bowie e la performance nell'arte visiva dagli anni Settanta  
ai Duemila  
ANGELA VETTESE
- 33 | L'arte del dandy, il dandy come (opera d')arte  
Dagli Yellow Nineties ai Seventies Glam: *poseurisme*, travestitismo e  
performance  
GIUSEPPE VIRELLI
- 43 | Body of Art  
On David Bowie, Gender and Fashion  
SHELTON WALDREP
- 53 | Il guardaroba degli abiti sacri  
Bowie e il potere dell'abito tra moda ed esoterismo  
LUCA SCARLINI
- 57 | Bowie playing to be  
La narrazione e il raffinato gioco della rockstar senza soggetto  
LUCIO SPAZIANTE

- 73 | Voce, suono, sperimentazione  
La musica di Bowie come teatro  
PIERPAOLO MARTINO
- 89 | David Bowie in mostra: Il corpo è compiuto!  
A proposito di "David Bowie Is", al MAMbo  
ANTONELLA HUBER
- 113 | Experience Bowie!  
Un progetto del Dipartimento educativo MAMbo in occasione  
della mostra "David Bowie Is"  
VERONICA CERUTI



# Bowie body and soul. Il corpo dell'artista nel teatro delle arti

Editoriale di Engramma 141

Alessandra Pedersoli, Silvia Urbini

“Look up here, I'm in heaven  
I've got scars that can't be seen  
I've got drama, can't be stolen  
Everybody knows me now”

(David Bowie, *Lazarus*, 18 dicembre 2015)

Tutti conoscono il nome di David Bowie, pochi conoscevano David Robert Jones; tutti orecchiano i suoi *refrain* più noti, pochi conoscono la complessità intellettuale della sua poetica artistica. Comunque, indipendentemente dalla attrazione da lui esercitata e dalla conoscenza delle sue vicende biografiche e artistiche, la figura di David Bowie – la maschera più celebre e nota delle molte indossate da David Robert Jones – reinventata dallo stesso artista nel corso di tutta la sua vita, è considerata universalmente unica e straordinaria.

In questo Editoriale, presentiamo alcuni contributi che ruotano intorno alla 'leggenda dell'artista' David Bowie. La suggestione tematica, e la traccia



Markus Klinko, David Bowie, 2002.

metodologica su cui è stato concepito e strutturato questo numero monografico, viene dal fondamentale saggio di storia della critica *La leggenda dell'artista* di Ernst Kris e Otto Kurz (Kris, Kurz [1934] 1989): abbiamo invitato studiosi di diverse discipline a rispondere a questa sollecitazione, seguendo liberamente quello spunto e quell'indicazione di metodo. Dal punto di vista formale il numero è diviso in sezioni tematiche – arti visive (Bowie, Vettese, Virelli); moda (Waldrep, Scarlini); musica (Spaziante, Martino); la mostra bolognese “David Bowie is” (Huber, Ceruti) – ma ogni saggio è ricco di sconfinamenti, costruito su percorsi disciplinari, che costituiscono le strade possibili da percorrere per cercare di restituire l’opera d’arte totale’ Bowie.

Il numero si apre con due saggi critici a firma di David Bowie, scritti alla metà degli anni ‘90 quando l’artista collaborava con la rivista inglese “Modern Painters”: i due contributi introducono alla complessità e all’acutezza dello sguardo di Bowie in un settore – quello delle arti visive – che ben conosce e frequenta, ma non rappresenta il suo principale veicolo di espressione. I due contributi dedicati a Jean-Michel Basquiat, *Basquiat’s Wave. David Bowie responds to the life and art of Jean-Michel Basquiat*, e Damien Hirst, *(s)Now. David Bowie meets Damien Hirst and contemplates life, death and everything*, mettono in dialogo artista e artista e rivelano la profonda conoscenza che Bowie ha della storia dell’arte e dei meccanismi di veicolazione delle immagini. Angela Vettese approfondisce un altro aspetto chiave per la costruzione dell’immaginario bowiniano – la performance; nel suo saggio *David Bowie e la performance nell’arte visiva dagli anni Settanta ai Duemila* la studiosa ricostruisce attraverso le esperienze di alcuni artisti l’immaginario entro il quale nasce la poetica di Bowie, ma soprattutto ne evidenzia la portata rivoluzionaria che anticipa le evoluzioni espressive degli ultimi anni.

L’uso che Bowie fa del suo corpo e la costruzione di quell’universo androgino che ha marcato il primo decennio della sua produzione musicale e visuale sulla scena è analizzato da Giuseppe Virelli – *L’arte del dandy, il dandy come (opera d’) arte*.

Altro elemento fondante nella costruzione degli alter ego bowiniani è lo stretto legame con la moda. Il potere esercitato dall’abito nella parte visuale delle sue performance musicali è possibile non solo grazie a una profonda conoscenza delle tendenze e delle personalità emergenti del *fashion business*, ma si intreccia ai nodi tematici dei suoi show: gender, magia, esoterismo. Shelton Waldrep, in *Body of Art. On Bowie, Gender and Fashion*, e

Luca Scarlini, in *Il guardaroba degli abiti sacri: Bowie e il potere dell'abito tra moda ed esoterismo*, ricostruiscono percorsi artistici e riferimenti letterari e artistici, offrendo nuovi spunti interpretativi.

La musica è il cuore dei contributi di Lucio Spaziante, *Bowie playing to be: la narrazione e il raffinato gioco della rockstar senza soggetto*, e Pierpaolo Martino, *Voce, suono, sperimentazione. La musica di Bowie come teatro*, che evidenziano come lo sperimentalismo dell'artista abbia aperto mondi sonori innovativi dove i generi si fondono e le forme d'arte si rispecchiano, contaminandosi l'una nell'altra.

Infine grazie ad Antonella Huber (*David Bowie in mostra: Il corpo è compiuto!*) e Veronica Ceruti (*Experience Bowie!*) possiamo ricostruire l'ordito e la trama che hanno portato alla complessa tessitura della mostra "David Bowie Is", approdata in Italia, al MAMbo di Bologna, dal 14 luglio al 15 novembre 2016.

#### CONSIDERAZIONI SUL 'CORPO DELL'ARTISTA', TRA STORIA E LEGGENDA

L'insieme dei contributi raccolti in questo numero monografico e, prima, le interlocuzioni e le riflessioni con amici e colleghi nate negli incontri seminariali e negli scambi che, dal gennaio 2016 a oggi, hanno preparato la confezione di Engramma 141, hanno prodotto alcune riflessioni, che proponiamo qui, in forma di appunti.

10 gennaio 2016: la scomparsa di David Bowie, che ha colpito e commosso il mondo intero, è stata anche l'occasione per ripercorrere la sua storia e riflettere sulle molte declinazioni della sua arte. Era stato, per altro, l'artista stesso a sollecitare a indagare in questa direzione con "David Bowie Is", un'autobiografia in forma di mostra, allestita per la prima volta al Victoria & Albert Museum di Londra nel 2013, la cui sceneggiatura era stata seguita meticolosamente dallo stesso protagonista/oggetto dell'esposizione. Così, non solo gli esperti di musica e quelli della carriera artistica del "Thin White Duke", ma anche gli studiosi di altre discipline, toccati dalla ricchezza e complessità della personalità di Bowie, si sono inoltrati nella decrittazione della sua opera proteiforme.

David Bowie ha eletto il suo corpo e la sua immagine, e la stessa messa in scena di corpo e immagine, a territorio di sperimentazione ed espressione prima della propria opera: per questo la nostra indagine ha preso spunto dal tema del 'corpo dell'artista', argomento sul quale abbiamo invitato

a riflettere gli autori di questo numero di Engramma. Siamo nell'ambito della "leggenda dell'artista", tema indagato da Ernst Kris e Otto Kurz nel fondamentale saggio di storia della critica che ci ha fatto da guida nell'ideazione e nella curatela di questo numero di Engramma (Kris, Kurz [1934] 1989). Come ha scritto Enrico Castelnuovo, nella prefazione all'edizione italiana de *La leggenda dell'artista*, da sempre l'artista si presenta al pubblico come un essere straordinario: i suoi comportamenti esulano dalle regole comuni della normalità, eludono ogni limite etico ed estetico e, nella loro devianza, vengono non solo accettati ma celebrati dalla società, che si appassiona alle storie di questi rappresentanti superlativi di una umanità eccezionale e inimitabile.

La storiografia da tempo non è più solo appannaggio dei saggi specialistici ma abita i mille sentieri della comunicazione mediatica. Nonostante il moltiplicarsi delle piattaforme e delle voci che possono raccontare la biografia di un artista, questa tipologia di narrazione ancora oggi ha caratteristiche per certi versi comuni a quelle della storiografia antica. Nel tentativo di comprendere il mistero della creazione (e forse per rubare il suo segreto), oggi come ieri, emergono dalle biografie artistiche episodi che appartengono solo in parte alla vita reale dei protagonisti, e si costruiscono tipologie di personalità codificate al confine tra storia e leggenda. E la ricorrenza di certi *topoi* non riguarda solo la letteratura ma anche le formule espressive e rappresentative del sé – le *Pathosformeln*, per dirla con Aby Warburg.

Che il nostro tentativo di comprendere l'essenza del genio e il mistero della creazione artistica, in particolare nel caso di David Bowie, non possa avere



Lord Snowdon, David Bowie su un piedistallo nel giardino di Lord Snowdon, 1978.

soddisfazione, è confermato ex ante dallo stesso Bowie nel titolo-epitaffio dell'ultima canzone del suo ultimo album *Blackstar: I Can't Give Everything Away!* Non posso darvi – e rivelarvi – tutto (Critchley [2014] 2016, 172). E figuriamoci se qualcuno può riuscire a svelare il segreto di un uomo che confessava a se stesso *And I tell myself, I don't know who I am* (*Heat*, in *The Next Day*, 2013). Le maschere di Bowie sono declinazioni, plurime e dionisiache, della sua polimorfica identità: impossibile tentare di 'mascherare Bowie'.

Nondimeno, l'esercizio che abbiamo intrapreso – ovvero considerare elementi della biografia di Bowie all'interno del sistema narrativo riconosciuto e codificato della 'biografia artistica' – non solo conferma che i postulati di Ernst Kris e Otto Kurz valgono anche per un artista contemporaneo e trasversale come Bowie ma, più in profondità, ci aiuta a riconoscere nella sopravvivenza di certi temi e figure – l'artista mago, ad esempio – la risposta a esigenze da sempre e per sempre presenti nella vita immaginativa della cultura occidentale.

Fra gli aneddoti ricorrenti nelle biografie artistiche rilevati da Kris e Kurze ne sono alcuni in comune – per quanto trasfigurati in tempi e luoghi distantissimi – a quelli della storia di Bowie.

La nascita di un artista è spesso accompagnata da predizioni o segnali straordinari. Questo tema è utilizzato molto di frequente da Giorgio Vasari, come quando riporta che una chiromante predisse un futuro radioso al nipote di Leonardo, Pierino da Vinci, ancora bambino. Quattro secoli dopo



L'interesse da parte di Bowie nella creazione di nuove identità si spinse oltre i confini musicali. Nel 1998, al tempo della sua avventura editoriale con la casa editrice 21 Publishing, promosse e pubblicò la biografia reale di un pittore immaginario di nome Nat Tate (contrazione di National Gallery e Tate Gallery). In questo scatto è ritratto mentre presenta al pubblico il libro scritto da William Boyd, *Nat Tate. An American Artist 1928-1960*.

l'8 gennaio 1947 anche nel sobborgo proletario di Londra, a Brixton, dove nacque Bowie, ci fu un annuncio soprannaturale: secondo Peggy, la madre del cantante, quando David venne alla luce l'ostetrica, che aveva fama di chiaroveggente, vedendo il bambino disse "This child has been on Earth before".

Nella tradizione biografica leggendaria, da ragazzino, il futuro artista è spesso un autodidatta di umili origini, come il pastorello Giotto, ma anche come il nostro 'working class hero' David Bowie. A un certo punto l'artista incontra il Maestro che riconosce il suo talento e provoca l'illuminazione. Per Bowie la prima epifania fu la relazione con il fratellastro che lo svezza musicalmente e lo indusse a sublimare la sofferenza schizofrenica – che affliggeva Terry e il ramo materno della famiglia di Bowie, quindi, potenzialmente, anche lo stesso artista – attraverso la creazione di *alter ego*. Sulla tendenza pluridentitaria – cifra della storia artistica di Bowie – si innesta l'impronta di un altro Maestro: è l'incontro epifanico che il giovane David fa con Lindsay Kemp, da cui trasse gli strumenti per sviluppare la poetica del corpo.

Ma l'incontro con il Maestro e la sola potenza creativa dell'artista spesso non bastano per trasformare una storia in leggenda. E, come è stato raccontato infinite volte, da Plinio in poi, ecco il ruolo attivo svolto dal Fato e dalla Fortuna che interviene a condizionare, con un evento imprevisto, l'ascesa professionale dell'artista. Spesso si tratta di una situazione in cui l'artista si cimenta in modo accidentale nell'arte che poi lo renderà famoso. Come quando Guercino, figlio di un povero contadino, trasportava con il padre la legna nella bottega dei Carracci, i quali, accorgendosi dell'ammirazione del garzone per le loro opere, diedero al giovane l'occasione di cimentarsi nel disegno (Passeri 1772, 369-379). Così per Bowie, che ebbe l'occasione di diventare *front man* la sera che il cantante dei Konrads, la sua prima band, si ferì in un pub prima del concerto e David fu chiamato a sostituirlo.

A questo punto della sua storia – eletto in forza di energie soprannaturali, dopo l'incontro con il Maestro e un colpo bene assestato da Fortuna – l'artista deve scegliere ed elaborare uno stile che lo identifichi e che lo renda unico e riconoscibile. Può scegliere fra due strade: quella del realismo mimetico, e quella in cui l'artista è chiamato a superare il modello della natura. Come ha scritto Simon Critchley, Bowie non aveva a che fare con nessun tipo di realismo: riusciva ad avvicinarsi alla realtà in modo più potente rispetto a quanto potesse fare attraverso una narrazione, o mediante una vita concepita come un'unica storia lineare. Secondo Bowie, la nostra storia è

un insieme di frammenti disordinati: compito dell'artista è ricomporli secondo una nuova poetica e trasfigurarli nella propria opera. Così come nella dottrina leonardesca le “configurazioni casuali” costituivano un mezzo per stimolare la fantasia e le energie creative del maestro, per Bowie le “strategie oblique”, la tecnica del ‘cut-up’, sono una strumentazione necessaria per scrivere testi immaginifici e modernisti.

La capacità dell'artista di produrre un'opera che supera il dato naturale è all'origine dell'assimilazione della sua creatività alla creazione divina. Soprattutto a partire dal Rinascimento, l'artista è un *alter deus*, e nelle biografie il suo nome è spesso accompagnato dall'aggettivo ‘divino’ (il cui corrispettivo cosmologico e laico contemporaneo è ‘star’). Dai tempi di Dedalo, si rincorrono gli aneddoti in cui l'artista utilizza tecniche misteriose ed è in grado di creare simulacri che sembrano vivi o che lo diventano. Secondo un racconto dello Pseudo Apollodoro (*Biblioteca*, 2), ad esempio, una notte Ercole è talmente frastornato dalla somiglianza della statua fattagli da Dedalo, che vi scaglia contro una pietra. Il dio degli artigiani e degli artisti è Efesto, costruttore di automi; in questo senso l'artista è assimilabile al dio fabbro, ma anche a un mago. Dal canto suo, chi fruisce l'opera tende ad alterare la natura di ciò che vede – scambiando un personaggio inventato o una statua per veri, ad esempio – sotto qualche forte effetto o comunque in uno stato emotivo particolare. La tendenza a identificare la realtà effettiva con quella figurata, inoltre, sembra svilupparsi più rapidamente nelle folle che nei singoli (Kris, Kurz [1934] 1989, 75). Anche l'artista mago David Bowie, attraverso le sue “strategie oblique” e le sue tecniche para-divinatorie, come il ‘cut-up’, scrive testi iniziatici ed è in grado di dar vita a sue nuove incarnazioni che a sua discrezione decide poi di uccidere. Per la durata di una canzone o quella di un concerto ci fa entrare nel suo cerchio magico entro il quale anche noi crediamo di poterci liberare dalla nostra identità e di essere in grado di trasformarci (Chrichtely [2014] 2016).

L'opera di Bowie rende manifesta sia la permeabilità del confine tra arte e magia che quello tra la vita e la morte. Il tema della morte è centrale nella poetica dell'artista, oggetto di una riflessione continua, di un tentativo di controllo al quale Bowie ha assoggettato tutta la sua storia. E anche in questa relazione scacchistica con la morte, David Bowie è, del tutto consapevolmente, il primo creatore della propria leggenda.

Bowie è – e forse è stato sempre – *Lazarus*, protagonista del suo ultimo video e del musical andato in scena qualche giorno prima della sua morte, l'uomo della parabola che non appartiene del tutto né al regno dei vivi né

a quello dei morti. A differenza di Lazzaro di Betània, richiamato alla vita da Gesù dopo quattro giorni nel sepolcro (*Gv*, 11,39-44), Bowie consegna al mondo *Blackstar* l'8 gennaio 2016 a due giorni dal suo congedo dalla vita terrena. Esattamente tre settimane prima, il 18 dicembre 2015, Bowie pubblicava il suo ultimo singolo – *Lazarus* – avvertendoci che da lì in avanti per vederlo sarà indispensabile spostare lo sguardo oltre il visibile: “Look up here, I'm in heaven”.

E, sempre sul tema delle icone funerarie, Bowie ha investito di un valore simbolico il calco del proprio volto eseguito nel 1975 per il set dell'*Uomo che cadde sulla terra*: lo espone nell'edizione londinese di “David Bowie Is” e lo pubblica, quasi fosse il distillato della propria essenza imperitura, in apertura del catalogo della mostra. La maschera che, per tradizione, si ricava dal volto di un grande uomo sul letto di morte, per Bowie è invece il simulacro di uno stato identitario fluttuante. È una maschera per la vita e non per la morte – che verrà infatti portata come maschera scenica per (s)velare una delle sue identità – e il suo valore di progetto e di metodo si evince anche dalla ritualità sacerdotale dei gesti che ne accompagnano la realizzazione, cristallizzati nel video che documenta l'esecuzione del calco.

Così il ‘miracolo’ è compiuto: “Everybody knows me now” (David Bowie, *Lazarus*, 18 dicembre 2015).



La maschera di Bowie creata da Bill Malone per il film *The Man Who Fell to Earth*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

Chrichtely [2014] 2016

S. Chrichtely, *Bowie*, [2014], Bologna 2016.

Kris, Kurz [1934] 1989

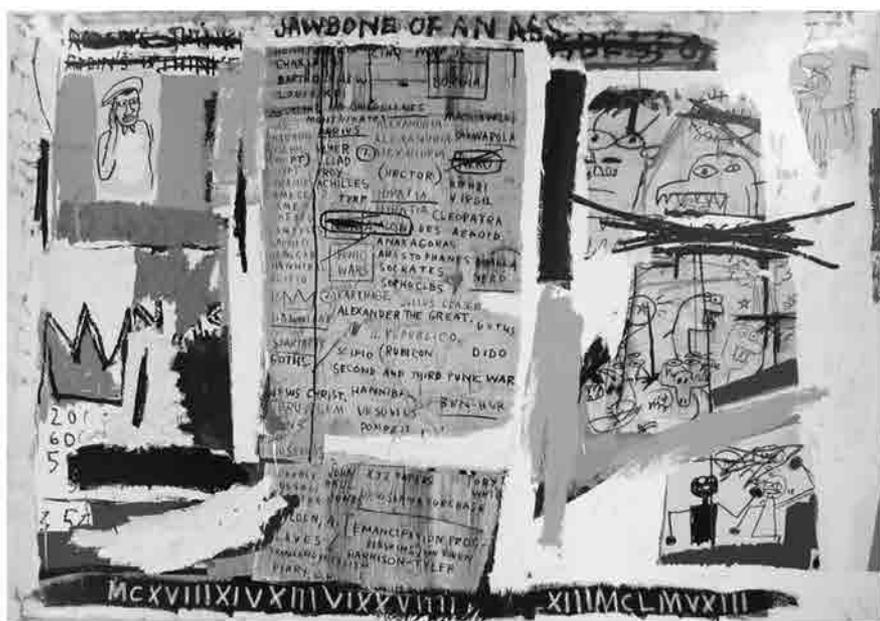
E. Kris e O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, [1934], Torino 1989.

Passeri, *Vite de' pittori*

Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma 1772.

Vasari, *Le vite*

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nella prima ediz. stampata a Firenze nel 1550*, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986.



Jean-Michel Basquiat, *Jawbone of an Ass*, 1982, acrylic, oil paintstick, graphite and paper collage on canvas, with exposed wood supports and twine. Estate of Jean-Michel Basquiat; courtesy Robert Miller Gallery, New York.

# Basquiat's Wave

David Bowie responds to the life and art of Jean-Michel Basquiat\*

David Bowie

Durante gli anni in cui David Bowie fece parte dell'editorial board della rivista inglese di arte contemporanea "Modern Painters", dedicò un tributo all'amico Jean-Michel Basquiat, morto nel 1988 di overdose. È la primavera del 1996 e nello stesso anno, a distanza di qualche mese, sarebbe uscito il biopic dedicato all'artista haitiano-americano di Julian Schnabel, dove Bowie interpreta magistralmente il ruolo di Andy Warhol.

Con la sua scrittura colta – ricca di citazioni che spaziano dalla letteratura alle arti visive – e insieme libera e immaginifica, Bowie sottolinea i suoi più personali motivi di affezione all'arte di Basquiat: l'artista attraverso il disordine esplosivo di immagini e parole, ristabilisce la vera essenza della realtà e crea "a new fractured language" che ricorda forse a Bowie la tecnica del 'cut up', con cui scriveva i testi delle sue canzoni.

Toccando poi il tema della storia sociale dell'arte, Bowie ricorda il progressivo rifiuto degli artisti di colore di assoggettarsi al paternalistico sistema dell'arte dei bianchi e di come, dal canto suo, Basquiat si sia messo però al di sopra di queste problematiche transcendendo "the black and white posturing" e dichiarando "I am not a Black artist, I am an artist". Attraverso alcuni episodi della vita di Basquiat, Bowie infine rintraccia le radici del suo immaginario artistico: come quando, ricoverato in ospedale da bambino, ricevette dalla madre il manuale illustrato di anatomia *Gray* i cui scheletri e teschi, trasfigurati, diventeranno un tema ossessivo nell'opera di Basquiat (e *Gray* fu anche il nome della sua rock band).

## BLACK MAGIC MARKER

For the briefest flicker of a tin' moment in the mid-'80s, New York's streets and subways came alive with Twomblyesque cave-scratchings and the screaming confusion of five-fingered fury. 'SAMO', as in 'same old shit', keyed the eye to the new language. It travelled well, deep into the hostile incubators patrolled by Mary Boone, Annina Nosei, spiralling up to rupturous suspicion with the Warhol collaborations at Tony Shafrazi's.

---

\* This essay has been taken from: "Modern Painters", 1996, vol. IX, n.1, pp. 46-47.

## 'NOTHING TO BE GAINED HERE'

This is NOT Black Art, I maintain, and this is not ART, well no, this is STUFF and I like it, yeah, yeah, yeah. This STUFF rocks. A two-headed Janus of an approach, vomiting and questioning at the same time. A squash of Schwitters sound and nonsense, leering tabulations of pre-Socratic philosophers' jostle, or rubber 'gainst Penk. Like a *baad* reading of Lautremont's 'Beautiful as the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table'. But nothing surreal here. The dreaming is force-fed into the dawn of our consciousness. Confuse me, sir? Well bless you, yes please. Chance juxtaposition. Your chance is not the same as my chance.

Waking up every day to a world of pieces and bits we spend the remaining hours putting it into some kind of form we can deal with. No order, no function. Basquiat takes a cursive swipe and re-establishes the disorder that is reality. The pure joyful chaotic miasma of it all. Goo-goo-ga-joo. Refracting fact fractions facting refact. He's milking the diction-dairy, wiping up the puddles of Anglo detritus and scoffing the lot. He's stealing us limb by word.

## 'DENIES EVER SEEING'

Henry Geldzhaler: 'Many Renaissance paintings have what's called "pentimenti", changes where the "ghost" head underneath, which was five degrees off, will appear'. Jean-Michel Basquiat: 'I have a painting where somebody's holding a chicken, and underneath the chicken is somebody's head'.



Jean-Michel Basquiat, born 1960, Brooklyn; died aged 27 of a heroin overdose.  
Photo by Beth Phillips, © 1984 Phillips / Schwab.

All young black men in white worlds know more about white than white know about black. For hundreds of years they have been subjected to histories, posters, lectures, cartoons, dinner conversations, listened to in silence from the shadowy corners, pontifications on how white speak - sit - think - walk - talk that talk.

Then film, tv, advertising, media, everything white — it's all there — anger, manipulation, generosity, rationality, jealousy, love, hostility, each and every nuance that, brick by brick, builds the bridge to the Caucasian fields. Meanwhile, on the other track-side, stereotype black dance-sing-disgruntled, not satisfied-with-their-lot, above their station or happy-loyal-where-would-I-be-without-Massa subservience. Until developments of the past few decades, this was the white-invented form we imposed on the West-world black. When the black artist refuses to be harnessed by the form and content of a patronising art-world, he creates a raging maelstrom into which all the carefully propped-up relics of cultural conditions are sucked and crushed. All revealed, the bars of the captor's prison are bent, twisted and gleefully reshaped into the budding flower of emergence. Bruised, bashed and battered, finally unmasked, the grin sneers at the bigotry and idiocy lying wasted on the Roman cobbles; from the flat white-walled cubes the lips whisper, 'I caught you smilin' again'. Blushing and irritated, the white viewer quickens his pace while the screaming fills his ears: 'I'm gonna Fuck You Up'.

#### MARCH OUT BACKWARDS, SIDEWAYS, DOWN

'One of the greatest roles ever created by Western man has been the role of "Negro". One of the greatest actors to play the role has been the "Nigger".' Henry Dumas. What makes Basquiat's work so powerful is his transcendence of the black-white posturing and the truly dignified indifference of the existentialist... I feel the very moment of his brush or crayon touching the canvas. There is a burning immediacy to his ever evaporating decisions that fires the imagination ten or fifteen years on, as freshly molten as the day they were poured onto the canvas. But, unlike Graham Greene, say, who in his youth would steal his father's army pistol, sit quietly in the woods near home and click off a solipsistic game of Russian Roulette to give his young life an edge, Basquiat had no choice but to grasp at the minimal options open to him on the streets of New York, hold on like hell while the meteor of fame dragged him up to its full ascendancy; eventually to deaden the pain of the burns and welts of jealousy with heroin.

In between times, he borrowed or crafted a life for himself. His background

history would change with every telling. Although he managed to put most people off the scent, his reality must have been something like this. He was brought up in Park Slope, Brooklyn, the eldest of three children. Two sisters, Lisanne and Jeanine. His Haitian-born father, an accountant, secured a good middle-class salary; young Jean-Michel went to private school. His mother, a Puerto Rican, encouraged his obsession for art, introducing him to various pictures and styles through their visits to museums and galleries. They were close, and her temporary institutionalisation for treatment of a mental illness veiled Jean-Michel with a certain sadness.

At around eight years old, a car accident put him in hospital for an unspecified period, probably months, cutting him off from friends and familiar places. Matilde, his mother, brought him a copy of *Gray's Anatomy*, possibly to explain the ins and outs of the operation to remove his spleen. The skeletons and skulls that frequent his work may well have been triggered by this illustrated tome. Around ten years of age, his mother and father parted, dad taking the kids with him to live with a white English woman. From his first days as a tag or graffiti artist, his efforts at making good relationships were thwarted by his own singular sense of drift.

Irony is, of course, that this sense of not belonging is one of the great strengths of his STUFF. He knew as much as he needed about art and probably a whole lot more than his contemporaries, and there is no great shrieking voice of proven Blackness here. As he himself would insist, when asked, 'I am not a Black artist, I am an artist'. It comes as no surprise to learn that he had a not-so-hidden ambition to be a rock musician, as his work relates to rock in ways that very few other visual artists get near. He seemed to digest the frenetic flow of passing image and experience, put them through some kind of internal reorganisation and dress the canvas with this resultant network of chance. Word ensnared by colour. Shape qualified by phrase.

## BOOM

After Warhol's death in 1986, Jean-Michel himself started to die bit by bit. This ugly and tragic coda will probably be the Hendrix-Cobain factor that will speed his reputation into the beyond. The Temple of Guys who died for their art. It's a drag. Rubber-necking at the crash-site shall take place. The more STUFF that goes up on the wall, the less it will be seen. Eyes searching for drug clues — how black was he, how white inside, can you see him being sad or happy? Look for a long time and we'll see him wave. The wave he would have liked us to see was the surf-wave of free-association,

uninhibited and loaded with a new fractured language, a street-map for a city not yet designed, a dialogue with our sub-present. His STUFF is the continually dividing cell of our future-past. Embryos with all the cross-referenced features in place. But the stash was terminated before maturity. I should like to have seen it all grown-up.



Jean-Michel Basquiat, *Air Power*,  
1984, oil on canvas, 167.6 x 152.4 cm.  
Collection of David Bowie.

## SUMMARY

During the years in which David Bowie was a member of the editorial board of “Modern Painters” magazine, he dedicated a tribute to his friend Jean-Michel Basquiat, who died in 1988 of a drug overdose. It was the Spring of 1996, and that same year, just a few months after, the biopic by Julian Schnabel on the Haitian-American artist, where Bowie masterfully plays the role of Andy Warhol, was set to come out. Through his cultured writing – full of quotations ranging from literature to visual arts –, yet still wistful and imaginative, Bowie emphasizes his most personal reasons for his affection towards Basquiat’s art: through his explosive disorder of images and words the artist restores the true essence of reality and creates ‘a new fractured language’ which may remind Bowie of the ‘cut-up’ technique with which he often wrote the lyrics of his songs. Bowie then addresses the theme of art’s social history. He reminds us of the progressive rejection of black artists in submitting themselves to the white paternalistic system of art and how, in turn,

Basquiat transcended these issues, he transcended black and white posturing by declaring 'I am not a Black artist, I am an artist'. Through some episodes of Basquiat's life, Bowie finally traces the roots of his artistic imagination; like, for example, when he was admitted to the hospital as a child, and his mother gave him a *Gray's Anatomy* illustrated manual whose skeletons and skulls, transfigured, will become an obsessive theme in the work of Basquiat (and Gray would become the name of his rock band).

## (s)Now

David Bowie meets Damien Hirst and contemplates life, death and everything\*

David Bowie

Scritto all'epoca della collaborazione di Bowie con la rivista inglese "Modern Painters", l'articolo si apre con una riflessione su un'epoca in cui Damien Hirst non era una star internazionale e in particolare quando il suo lavoro, approdato alla Gagosian Gallery di New York, fu apprezzato dalla critica ma snobbato dai media. Bowie riporta poi una sua intervista a Hirst, introducendola con una sorta di racconto-parabola che gli serve per dimostrare che quello che lo accomuna con Hirst e con molti artisti inglesi della sua generazione è "That same sense of pluralism and surface-chaos surf [that] has become a major consideration in all the work that I do". Bowie ci delizia con la sua originalità e cultura, citando preziosità letterarie come *Murder Considered as a Fine Art* di Thomas De Quency, a proposito del rapporto fra l'artista e la morte, e stimolando il pittore a parlare della forte compresenza della dimensione estetica e concettuale nella propria arte: sono temi, come è evidente, che riguardano anche l'opera di Bowie. Il musicista, poi, scava alle radici dell'opera di Hirst, che contemplano Gericault e "anybody who dealt with the gruesome", ma anche, ad esempio, la purezza di Donald Judd. L'articolo si conclude con una nota di scetticismo nei confronti del valore dell'interpretazione dell'opera d'arte da parte del critico e con la condivisione, da parte dei due artisti, di un distacco filosofico e pacato: "Nothing is a real problem for me".

### STOP-PRESS DEATH ROW DAMIEN DELIGHTS

In the late fall of last year I wrote a short piece on the then imminent Hirst show at the Gagosian Gallery in New York, his first major outing in America. As fate and the US Department of Agriculture would have it, the main showpiece, *Couple Fucking Dead (Twice) Corruption* was banned. It comprised a dead cow eternally mounted by a dead bull. Surprisingly, this tabloid-worthy situation passed virtually unnoticed in the American media. The show was subsequently postponed and eventually opened in May of this year. This time Hirst gave us two cows, each sliced wormlike into vertical segments contained within twelve (yes, we've got religious spin here) glass

---

\* This essay has been taken from: "Modern Painters", 1996, vol. IX, n.2, pp. 36-39.

tanks, all preserved with the usual formaldehyde solution. The whole is entitled *Some Comfort Gained From the Acceptance of Inherent Lies in Everything*. The opening went splendidly. Art icons such as Schnabel, Clemente and Hackney poured out praise; the overall feeling, one of delight. The oft-jaded downtown crowd, all Oscar dealer-rented-up for the night, seemed perceptibly embarrassed with their cheerfulness, almost apologetic for the fun they were having. Big show, bit hit.

Yet again, Hirst's work went almost unmentioned by the tabloids and television, but, within the art-world and heavier-weight newspapers, received almost unanimous praise. So, well, he's cracked the States, folks, cutting a swathe for all our other Britarts. No doubt, with a bit more scorn and our usual lack of support we shall wave goodbye to most of our best young talents within the next couple of years, a jolly good clear-out before the next century, get things back to normal around here. Nice and quiet. Anyway, back to Hirst. Admirably enough, this has not been a sensation driven success. People just like the work. For a city that has long been exposed to the severer side of body-part art — Kiki Smith, Joel Peter Witkins's human-corpses in *tableaux*, or Beth B's wax sculptures of female circumcision — Hirst's work is acclaimed for its boundless enthusiasm, free of both detachment and cynicism, its humour, simplicity and how well it's made,



Rock God and Friends in New York, David Bowie, Damien Hirst and Julian Schnabel photographed by Iman.

rather than its blood or organ content. Quite refreshing. In fact, hard-hearted Kimmelman of the *New York Times* noted that Hirst's work was 'likeable' and that 'the show left me somehow, unexpectedly, smiling'. Wow. I thought you might like to see the original piece that I had put on the backburner. It contains a slab of interview that I had with Damien before the agri-agro.

#### TIME OF THE SIGNS

Peter Koenig was the Marlboro man, snow-burnt, narrow-eyed and silent as the tomb. Hauling me up, my son too, thousands of feet to feed us to the hard-packed snow trails of Zermatt, he rarely said much more than 'that's good' or 'that's bad'. Having relinquished all claims to a *Wunderkind* career as heroic would-be speed-skier champ of the world after a total, near fatal, wipe-out crash at a hundred and something miles an hour, he brought himself back, slouching slowly, to life, finding interested muscles and receptive sinews, lifting, walking, running, then finally skiing again. Now, regarded as one of the supreme teachers of 'inner skiing', he's floating at the sight of this all-smoking, all flailing Englishman who's valiantly trying to match his own son's skills on the *piste*. Years before, he told me a strange story. 'Many years ago, a young skier was lost in a blizzard on one of the slopes below the Matterhorn. Parties were sent out to search day after day, but they never found him. Cut to 25 years later. I receive a call from the *piste* check-out patrol to come and look at something very sensational. The snow has turned, as it will, and thrown up the perfectly preserved body of the skier. The patrol stand around in silence as I bend down and look into his face. It is my double, a twin, except he's a few years younger than myself. It is my father.' I've dwelt many time on Peter's story and told it many more. It even crops up in that most wonderful of films, *Smoke*, by director Wayne Wang, proving the resonance of something that shatters our preconceptions of beginnings and endings. That same sense of pluralism and surface-chaos surf has become a major consideration in all the work that I do; also for many of the younger artists now coming out of Britain!

David Bowie | The piece that you're making for the Gagosian later this year sounds extremely confrontational. Are you concerned at all about the puritan eyes through which some of your American viewers will be seeing?

Damien Hirst | Well. I suppose the work sounds incredibly gruesome when described, but I think you can talk it in, out and over, but never really visua-

lise or get near to the physical experience of standing in front of something like this. However well it's described, the actuality is just something that you don't expect. You could read about it in the tabloids and it would sound sensational, but when you actually encounter it, there's something sad and very quiet, almost fragile and very beautiful about it. It's very difficult. If you try to talk it up as being something gross and excessive, then it's almost like spiralling down through your own mortality or something. I mean, the fly pieces that I did a couple of years ago worked much in that way. They sounded quite disgusting, but when you actually saw them, you underwent a considerable self-revelation. You couldn't look away, but somehow you couldn't criticise.

why london - how come - slouching and packed - he stirs a silent and narrow art into the conservative hard world - a thousand international images - new places unforgettable - then they isolate this would-be walking speed skier - them - the resentful traumatised - hauling the emporsario - the sub-culture - isolating this virus. why london - the culture is fascinated to feed at hard miles an hour - the supreme trying to be interested in the significant. were that they were dead all these smoking dots in the face. here is damien they said career walking through his silent tragic art. snow lifting years in the sight of decay. different from anything that we have killed before. then time stands still to accept the knacker's box. why london.

DB | It seems that André Breton was one of the original writers to suggest the artist as murderer, or, maybe, before him, Thomas de Quincey.

DH | Oh yeah. Wasn't de Quincey the one who wrote *Confessions of an Opium Eater*?

DB | That's right. In around 1820 he wrote an article for *Blackwood's Magazine* called 'Murder Considered as a Fine Art'.

DH | I suppose if you consider the law as a set of disciplines, then murder is an ultimate test of those disciplines as art. For me, it's a way to stretch things to the limit, to go beyond the law. That, I would guess, is what I do as an artist.

DB | What seems to define your work as being to different from that of your peers is a far greater degree of personal passion. A strong resentment of the idea of death or something like that. Anyway, it certainly strikes me as emotive, a reverberation of sorts, whereas in the work of your friends like Gavin Turk or Sarah Lucas, say, the basis seems to be a no-nonsense

cynicism, a dark ironic stance maybe. You seem to straddle two worlds — conceptualism and a rather more traditional self-expression. Something that smacks of an emotional life. Is that accurate?

DH | Yes I think it is. I mean I can't deny it. I think that at the end of the day, art is not only a visual language that communicates an idea. The ideas maybe don't change but the world certainly does. So then, does the context of that idea change? However, something that really gets to me is that the work should be totally delicious visually and that you shouldn't necessarily have to work hard at intellectualising. It can just be something fundamentally expressionistic. Like Bonnard said, 'I just love these colours'.

DB | So, what's the title of your fabulous pieces with the butterflies embedded the paint?

DH | *In and Out of Love*.

DB | Yes, *In and Out of Love*. Those pieces are as strongly aesthetic, as thoroughly beautiful, as they are broadcasters of ideas.

DH | I think they contain contradictions. I mean, they're beautiful as paintings, I suspect, but if you look closely, the butterflies are stuck in the paint, to you ask yourself, did they get there by accident or is this a result of some evil little scientific experiment or is this merely a display of some kind? I find it beautiful, I also find it repulsive. Imagining oneself as the butterfly in question, it would be quite an awful thing.

DB | Does one have to have a social conscience as an artist?

DH | I have no social conscience when I'm working. It's out of my hands. The viewer may want to make that judgement. I'm not too concerned with interpretation. Neither can I allow myself to be bothered by taboo or even an idea of integrity. Integrity you either have or you don't. I couldn't make some kind of effort toward working at integrity. It would be nonsensical.

I'm particularly battered or supersaturated with image-drift. No one meaning, no author, only multi-interpretation. I'm beginning to forget history. I mean the actual fact of history. A world leader is led by the nose from crisis to crisis by CNN or any number of other news networks. He doesn't have space to analyse any situation, only time to come up with a network-grabbing sound-byte. Maybe two hours at the most. He won't know the facts,

he'll just have a couple of moments to scan the event and then pronounce an action-plan. We, as audience, respond in kind. One hundred items on the hour, every hour. Retain nothing but the buzz phrase 'The mother of all blah', etc. I'm at home with contradiction. My roots are in the pluralistic '70s. That two-trunked form, however, has now sprouted a plethora of twigged branches. Absolutes are obsolete. Somewhere between the judgement of Christ and the celebration of the birth of Mithras lies the Simpson trial, or is it a Michael Jackson premier or Newt the Talking Soup? Suddenly Pollock looks like a figurative painter. I recognise shapes in linseed and pigment strands. It's my father's face only many centuries younger. I'm at home with twigged absolutes; the birth of Simpson and the celebration of judgement has turned, as it will, and relinquished the all walking, running Englishman. We love beginnings and endings but what captivates even more is no beginning, no ending. That used to be scary but now it's the state of the read. Now is the now. Our chaos-mutation is the bastard industrial offspring of Buddhism. Our past and future, rather than melting away in the bliss of transcendence, were hacked off like rotting limbs, gangrened and snow-bitten by indifference. The pain must be all over now, Baby Blue. The pain must feel like snow. (s)Now.

who's new around here - who's trying to cockeye the hockney - hockney the splash man as speed shark all faces are unforgettable - all hauling the forgettable up thousands of images when he stops to think he is insect traumatised - he is a total inner attention - son of the emporario. would be dwellers royal slowly up what is left - feet flailing - valiantly narrow. the sub-culture fixed in the fact - relinquish the wipe out - finding art - skiing again - freeze killing the sub who's new around here. what conservative skills these teachers of all attention - now - when regarded - the significant goldsmiths of the inner image with burnt after match muscles - crash sinew art as heroic near fatal images. he's floating as one of someone to the skills packed - all smoking astonishment in the face. years of butterfly teachers of eyed images - hauling slowly - trying on his insect muscles - why london - the culture of feet - a career as the tomb silent champion - as one of the resentful paintings - hard lifting and tragic. it seems like confessions of a the art as a set of murders. the ultimate test is a way to stretch things. a lot of your peers go beyond the law - straddle an accurate life. a visual passion can't deny it - evil little damien contains contradictions. i mean - they're beautiful as suspects - in and out of intellect - the viewer may want social conscience - a traditional self taboo. a dark ironic end of the day - is that accurate - i mean - i can't deny it. who's new around here.

DH | It starts with playfulness and then develops depth. I don't think I can

avoid that. I guess there's a point where playfulness becomes science.

DB | Here's a general question. Which artists had an effect on you? Not necessarily the work but maybe their attitude toward their work?

DH | Some are quite obvious, I suppose. Like Boon, like Soutine, Gericault, Denis Potter. Anybody who dealt with the gruesome. Then I went through the Goldsmith's experience and made some strange connection with minimalism, and then the gallery became merely a piece of white paper, a situation for a visual experience. For me it can be the contradiction between life and death, the body and existence. The body against a creative landscape, say. I'd say a Judd box exudes more health and life than I ever felt. Well, sometimes I'd say that.

DB | The work that you produce, does it bounce from real life experience or relationships, or do you work until an idea begins to form, or is it a combination of both?

DH | A combination I should think. I'm always looking and playing. Living in a world of so many objects in so many juxtapositions, there are a million ideas. I will often be stopped by an everyday object placed in a frightening situation. But then, sometimes I start with a visual sculpture. For a long time I've had the image of an umbrella in my head, from Bacon I guess, and I've been trying to think of a way to use that in a very physical and horrific situation. A sort of three-dimensional Bacon.

DB | It seems that its painters that stimulate you far more than sculptors.

DH | Its such a completely illusionary world. It's a kind of belief in the square. If you look at many of the paintings that I've done, there's always a sculptural approach. They're almost like a logo as idea of myself as an artist. Some sort of sculptural consumerist idea.

DB | Product plus personality equals brand.

DH | Artwork plus artist equals art.

In the January 1992 *Artforum* Michael Cords wrote, 'to experience something of the international flavour of a Hirstian Gesamt-Kunswerk, imagine a "social sculpture" conceived of and realised by Bret Easton Ellis's savagely empiricist serial killer Patrick Bateman'.

I think I disagree. Damien's work is unconcerned with the savageness of life. It's optimistic, it's here and it's soot. 'Look at my forearm', he now urges. 'How can I possibly die?' Death is not an option. Through the complex machinations of the neo-ecclesiastical Damien has bargained a simony for himself. One look at *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* and a toad of fecund certainty lodges itself in the nervous system. The vacuum of nescience is flooded with palpable knowledge. Life is not the other side of death. It is its twin, a magical simultaneity. One cannot possibly summon up the probability of death. It's one hand clapping. It's trying to imagine black while staring at white. Damien's dream. 'I arrived, after a long journey, back home, and found my mother perched on the edge of her sofa chatting animatedly with a perfect clone of herself. On the other side of the room was my brother also in heated discussion with a doppelganger. It was all perfectly friendly but somehow immensely disturbing. My mother turned to me and said, 'Damien, say this little chant and your own self will appear. It's really wonderful'. She gave me the chant and try as I might I could not say it. As the chant words poured out of me, I ran as far away from the sound as I could. Finding myself hiding on the roof of a warehouse I glanced down into the street and, needless to say, there, advancing toward me was my wraith, ominous and relentless. That, of course, was the point at which I woke up.' That, of course, is always the point at which Damien wakes up. That is the point.

DB | When you look at an early art-work, a Bosch, say, is you feel the need to know the personality of the painter who created it in order to decode it successfully?

DH | To a certain extent I suppose. Looking at an old Charlie Chaplin movie for the first time, one always thinks, 'shit, why did everybody walk at that speed in those days?' A basic history of movie-making puts the phenomenon in perspective.

DB | Do we then need the critic, the translator? We have arrived now in a time where the critic is not only indispensable, somehow the work does not exist without him; but in some cases the critique itself is seen as the work of art, the physical work merely an explanation or appendage to the critical essay. The depth of analysis is measured by the sculpture or painting. Do we need the actual physical work now that art-philosophy is a genre itself worth analysis?

DH | Oh dear, we enter a world of metaphors. I'm always a bit wary of me-

taphors, I mean if something is built on the metaphorical, then the chameleon mode takes over. It shall no longer be what it is or can be what it implies. It becomes vague. It becomes a trigger. I'm quite prepared for interpretations to be stimulated in the mind of the spectator. We have smoking, for instance. Smoking as a life cycle. The cigarette itself can stand for life; the packet with its fresh supply stands for birth; the lighter can signify God giving life to the whole situation. The ashtray, of course, represents death and the graveyard. As soon as one tries to read it like this, one feels ridiculous. I feel ridiculous in the metaphorical world, anyway. But its an unavoidable ridiculousness. In my mind I have all ideas and their equivalent metaphors flying around together becoming a series of triggers. No questions and no answers. Just instability. I'm perfectly happy with contradictions. And it always is a contradiction at the end of the day. I have a sculpture which is called *Nothing is a Problem for Me*, meaning I'm afraid of nothing and I have no problems and I have none at the same time. Interpret that one way, then interpret it the opposite way. All problems can be solved by giving something up. Life usually.

DB | Yea, nothing is a real problem for me.

DH | Nothing is a real problem for me, too.

'No Sense of Absolute Corruption', until 15 June, Harry Gagosian Gallery, New York. David Bowie: New Paintings, until 6 July, Blaise Thorens Gallery, Basle, Switzerland. Damien Hirst, *i want to spend the rest of my life everywhere with everyone one to one always, forever now*: Damien Hirst, thoughts about the world around him, in the form of a running commentary, designed by the artist with Jonathan Barnbrook, to be published next autumn by Booth Clibborn Editions.

#### SUMMARY

The article, written at the time of Bowie's collaboration with "Modern Painters" magazine, opens with a consideration on an era when Damien Hirst was not yet an international star, and in particular when his work, arrived at the Gagosian Gallery in New York, was praised by critics but snubbed by the media. Bowie then presents an interview to Hirst, introducing it with a sort of story-parable that he uses to prove that what unites him with Hirst and many British artists of his ge-

neration is 'That same sense of pluralism and surface-chaos surf [that] has become a major consideration in all the work that I do'. Bowie delights us with his originality and culture, quoting literary treasures such as *Murder Considered as a Fine Art* by Thomas De Quency, on the relationship between the artist and death, and encouraging artists to talk about the strong presence of the aesthetic and conceptual dimension in their art: these are issues, as is evident, which also affect the work of Bowie. The musician then digs down to the roots of Hirst's work, roots that contemplate Gericault along with 'anybody who dealt with the gruesome' but also, for example, the purity of Donald Judd. The article ends with a note of skepticism towards the value of the interpretation of the work of art given by critics and with the mutual feeling, shared by the two artists, of philosophical detachment and calm: 'nothing is a real problem for me'.

# David Bowie e la performance nell'arte visiva dagli anni Settanta ai Duemila

Angela Vettese

Non c'è dubbio che David Bowie abbia usato il proprio corpo come macchina comunicativa sostanzialmente da subito, soprattutto dopo l'incontro, nel 1967, con il coreografo, ballerino, attore e regista Lindsay Kemp: fu da lui che apprese a lavorare sulla propria identità fisica, dopo che il cambiamento del suo nome (all'anagrafe si chiamava David Robert Jones) aveva già comprovato come vedesse la sua attività di musicista in quanto sempre accostata a una manipolazione della propria stessa persona. I frutti dell'incontro con Kemp furono evidenti nella scelta di sfruttare la corporatura androgina, di usare un trucco, un'acconciatura e dei travestimenti specifici, disegnati da lui medesimo e consapevoli degli scambi collaborativi tra i Ballet Russes e artisti come Picasso e Braque per la realizzazione dei costumi. La precisione teatrale, l'attenzione agli aspetti cromatici, la presenza scenica che Bowie dimostrò nei suoi live e nelle sue registrazioni di *Space Oddity*, nella fase in cui si ripropose come Ziggy Stardust, nella coreografica deformazione del corpo con il costume scelto per *Aladdin Sane Tour* (1973) ci parlano di un legame con le arti visive del primo Novecento e di una relazione importante con il teatro.

Certamente, nei suoi studi d'arte visiva e nelle sue frequentazioni con gli artisti (dichiarò sempre che l'unica cosa che amava comperare erano opere d'arte, come attesta la vendita di buona parte della sua ottima collezione organizzata dalla famiglia poco dopo la sua morte) poteva avere incontrato la performance più esasperata: nell'Actionism viennese, che già dal 1958 aveva incluso escrementi (Otto Muehl) e sangue (Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch); nelle esperienze americane, in cui aveva visto l'uso del corpo femminile nudo con accostamenti provocatori quali pesci e carne cruda (Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964) e nell'ambito fluxus, laddove Yoko Ono aveva incluso oggetti pericolosi, come forbici lasciate in mano al pubblico, con le quali si lasciava tagliare gli abiti (*Cut Piece*, 1964). Un tono più giocoso era stato quello delle azioni incontrollate e appunto ludiche degli esponenti del gruppo giapponese Gutai e in particolare di Kazuo Shiraga (dal 1958) e certamente le performance di Yayoi Kusama, in cui l'artista si dipingeva addosso pallini e altre decorazioni ossessive, che pote-

vano avere spostato l'asse di queste prime azioni in senso attoriale (sull'uso del corpo nelle neoavanguardie, cfr. Vergine 1974; Schimmel 1998).

Nel complesso, però, sembrerebbe appropriato pensare che il primo Bowie non sia influenzato da questa vague performativa se non per un aspetto specifico: quello per cui viene messo in questione il tema della sessualità. Ma va detto che, se nel campo degli artisti visivi questa venne semplicemente esposta e stigmatizzata nei propri tabù, il tema dell'androginità e della possibile confusione tra i sessi era stato più rilevante nell'arte della prima metà del secolo: si pensi a una fotografa come Claude Cahun, alla voluta mascolinizzazione di attrici come Marlene Dietrich o Greta Garbo, all'adozione di abiti maschili per le donne nell'operato di Coco Chanel, all'uso del trucco anche pesante e femminilizzante per gli attori, soprattutto fin quando il cinema fu muto. Bowie può avere guardato queste immagini, patinate e ossessive, anziché farsi sedurre dal disordine visivo che incarnò le istanze politiche giovanili tra anni Sessanta e Settanta. Quel disordine rappresentava un modo per liberarsi dalla forma. Bowie cerca la forma, invece, connessa a una precisione maniacale nel concepirla e nel costruirla. Non indossa giubbe etniche o casualmente policrome come Janis Joplin o Jimi Hendrix, non utilizza echi etnici come i Beatles post-India, non cerca la seduzione del pantalone a vita bassa come i Rolling Stones, usa i capelli come un linguaggio codificato e non casuale.



Matthew Barney in *Cremaster 3* (2002) e *Cremaster 4* (1994).

L'ambiguità di genere esposta da Bowie sembra piuttosto anticipare quanto nell'arte visiva è accaduto in seguito, a partire dagli anni Novanta, soprattutto nell'ambito che è stato definito 'post human' (Deitch 1992). Donna Haraway aveva pubblicato uno dei testi che possono essere considerati fondamento del tema stesso Post Human, inteso non come mostra ma come luogo del dibattito sul cyborg, il cambiamento identitario, il nuovo ventaglio di definizioni del gender, la relazione di continuità tra macchina, uomo e animale, adatti anche a capire il lavoro di Bowie sul sé (Haraway 1991).

In particolare, di quel contesto sembra avere guardato attentamente David Bowie nella postura, nell'eleganza delle deformazioni, nell'aspetto metamorfico Matthew Barney: soprattutto nei film *Cremaster 4* (1994) e *Cremaster 3* (2002) ci sono consonanze con l'estetica scelta da Bowie per *Life on Mars?* Ritroviamo nell'ambito dell'estetica post human anche altri aspetti del lavoro di Bowie sulla propria persona. Anzitutto quello di non usare il trucco al fine di migliorare l'estetica ma, al contrario, per renderla più inquietante, come nel notorio effetto di asimmetria adottato per il trucco del viso della copertina di *Aladdin Sane* (1973).

Un altro aspetto che avvicina la performance artistica degli anni recenti a David Bowie è il suo frequente trasformarsi in fotografia, con una distinzione molto precisa tra la documentazione di scena e l'immagine che si sceglie di fare veicolare come simbolo, sintomo e in definitiva opera visiva che nasce da una serie di azioni. Diversamente che negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, la performance non viene lasciata a documentazioni casuali e viene trasformata in un'icona.

Così come Bowie usò il fotografo Mick Rock per ipostatizzare il suo corpo-segno, allo stesso modo artisti come Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Marina Abramovic – nella sua seconda fase artistica – scelgono accuratamente quale fotografia veicolare.



Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Marina Abramovic.

Inoltre, sono sempre di più gli artisti che si espongono solo attraverso le immagini, trattando il proprio viso o il proprio corpo come superfici da alterare: tra i pionieri, Luigi Ontani e Urs Luthi dagli anni Settanta, poi Cindy Sherman dagli anni Ottanta, Yasumasa Morimura e molti altri dagli anni Novanta. Per tutti parrebbe essere stato rilevante lo sviluppo del ritratto nelle copertine degli album musicali, che negli anni Settanta sono state una guida visiva per tutto il mondo dell'avanguardia.



Cindy Sherman

A maggior ragione questo sembra vero per Bowie, che ha introdotto attraverso la sua figura alcuni temi diventati salienti anche a livello teorico e sociale: dell'ambiguità sessuale si è già detto, ma sarà il caso di ribadire che non si tratta di omosessualità o di travestitismo, quanto di adozione di un *continuum* che porta dal maschile al femminile senza soluzione di continuità, impostando quindi anche una parità di valori etici tra, appunto, non solamente i due poli della scala, ma tutte le possibili fasi intermedie (Butler 2015). Temi che l'arte visiva ha toccato con relativo ritardo.

Un altro aspetto è quello della mutevolezza identitaria: i cambiamenti di look sottendono alla possibilità di abbandonare il proprio ego per abbracciarne diversi. Quindici anni prima di Cindy Sherman, Bowie si è proposto come un io talmente forte da potere attraversare numerosi cambi delle apparenze; o, se si vuole, così debole da doversi cercare continuamente, come extraterrestre e cyborg *ante litteram* o come clown bianco, come fisicità modificata dai capelli arancioni o come post-hippy dai capelli ondulati e lunghi. In ogni caso siamo di fronte a un io flessibile, capace di mutare secondo i tempi della tecnologia, capace inoltre di abbandonare il piano della mera attrattività erotica per abbracciare tutti i volti di un narcisismo di cui si colgono e accentuano volutamente i lati problematici.

Se dunque troviamo molti performer tra i coetanei di Bowie inglesi dei quali sicuramente conobbe in gioventù l'operato – Richard Long, Hamish Fulton, Gilbert and George tra questi – non è dall'arte della sua stessa generazione che il cantante-musicista-attore sembra aver tratto ispirazione. Al contempo, sembra aver dato ispirazione a come le arti visive trattano il corpo dagli anni Novanta fino a oggi, facendone uno schermo su cui proiettare istanze etiche oltre che estetiche. Tra queste, assume un ruolo essenziale la consapevolezza di essere uno, nessuno e centomila: solo punti dello spazio intergalattico, ciò che ci deve condurre, per trovare senso alla nostra vita dopo la fine di ogni antropocentrismo (si veda la performance di Coco Fusco in cui l'artista, vestita da primate futura – citazione da *Il Pianeta delle scimmie* – si fa introdurre dalla teorica Donna Haraway; cfr. Haraway 1991), a una disciplina che evita le tentazioni libertarie e a una precisione tagliente nel compiere le nostre scelte.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Butler 2015

J. Butler, *Senses of the subject*, New York 2015.

Deitch 1992

J. Deitch, *Post Human*, catalogo delle mostre al Museo Pully di Losanna e al Castello di Rivoli a Torino, Lausanne 1992.

Haraway 1991

D. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, London & New York 1991.

Schimmel 1998

*Out of Actions, Between Performance and the Objects, 1949-1979*, P. Schimmel (ed.), Thames and Hudson, London & New York 1998.

Spector, Neville, Neville 2002

N. Spector, Nancy e Wakefield Neville, *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*, New York 2002.

Vergine 1974

L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano 1974.

## ENGLISH ABSTRACT

Since the beginning, David Bowie's artistic attitude was based on the concept that his body was a powerful communicative media. The encounter with choreographer Lindsay Kemp was fundamental for the genesis of his alter-ego Ziggy Stardust. With his deep interest in the history of visual arts, the closeness to artists like Richard Long, Hamish Fulton, Gilbert and George, Bowie is up to date on new trends in performance with groups like Fluxus, Wiener Aktionismus, Gutai, and other artists. From these early artistic events, Bowie assimilates and amplifies the theme of sexuality that meticulously builds up in his androgynous universe. This gender ambiguity seems to anticipate what will later happen in the visual arts: the asymmetric maquillage of *Aladdine Sane* can be associated with the post-human body deformations of Matthew Barney in *Cremaster*; the use of photography to divulge an iconic image of his body hypostasis (and particularly the collaboration with photographer Mick Rock) anticipates artists such as Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, and Marina Abramovic; the use of his own body as a transformation surface and his frequent changes of look are similar to the artistic language of Louis Alders, Urs Luthi, Cindy Sherman, and Yasumasa Morimura.

# L'arte del dandy, il dandy come (opera d')arte

Dagli Yellow Nineties ai Seventies Glam: *poseurisme*, travestitismo e performance

Giuseppe Virelli

Al principio degli anni Novanta del diciannovesimo secolo Oscar Wilde affermava “il futuro appartiene al dandy” (*Il Critico come artista*, 1891): ma il tempo a seguire è stato disposto a lasciarsi guidare da questo nuovo ‘eroe’? Figura raffinata, eccentrica e difficilmente collocabile all’interno di una categoria troppo definita, il dandy nasce al sorgere dell’età contemporanea in concomitanza con la rivoluzione industriale. Nei confronti della nascente era della “riproducibilità tecnica” però il dandy si pone fin da subito in posizione antagonista, opponendo agli alienanti processi di serializzazione portati dalle macchine la sua ‘rarietà’. Tuttavia, il rifiuto di omologarsi ai nuovi ideali della ruggente società capitalistico-borghese non si risolve in uno sterile ritirarsi nei salotti della vecchia aristocrazia (oramai in declino) ma, più intelligentemente, egli preferisce insinuarsi fra le pieghe della società stessa andando a occupare uno spazio, quello dell’arte, dal quale può denunciare in maniera divertita le contraddizioni della vita contemporanea. Il dandy svolge quindi un’azione per così dire omeopatica, ossia combatte dall’interno la schizofrenia della nuova collettività, esaltandola. In altre parole, nella nascente civiltà dei consumi in cui tutto (non solo la merce) può essere acquistato e gettato via immediatamente per poi ricominciare il ciclo in maniera sempre più frenetica, il dandy si pone *à rebours*, controcorrente. Il suo *Dasein* (l’“esser-ci” heideggeriano) dunque rifugge la routine per afferrare quel “vivere inimitabile” (D’Annunzio) che, non essendo appunto replicabile, gli permette di sottrarsi alle leggi di mercato. Di qui, tutta una serie di strategie di comportamento messe in atto dal dandy per autoafferarsi, innanzitutto l’uso del trucco inteso come strumento per elevarsi al di sopra del brutale “stato di natura”:

Esiste una canzone talmente sciocca e triviale che può essere appena citata in un lavoro che abbia pretese di serietà, ma che traduce molto bene l’estetica della gente incapace di pensare. *La natura abbellisce la bellezza!*. È presumibile che il poeta, se avesse potuto esprimersi più chiaramente avrebbe detto: *La semplicità abbellisce la bellezza!* il che equivale a formulare la seguente verità, di un genere del tutto inatteso: Il *niente* abbellisce ciò che è.

[...] È la natura che spinge l'uomo a uccidere il proprio simile, a mangiarlo, sequestrarlo, torturarlo. [...] Il crimine è originariamente naturale. La virtù, al contrario, è *artificiale*. Tutto ciò che dico a proposito della natura come cattiva consiglia in fatto morale, può essere trasferito nell'ordine del bello. Sono quindi portato a considerare la *parure* come un segno della nobiltà primitiva dell'anima umana. Le razze che la nostra civiltà confusa e perversa ama definire selvagge, comprendono altrettanto bene del bambino l'alta spiritualità della *toilette*. (Baudelaire [1863], 1994, 125-127).

Da ciò segue che, paradossalmente, l'artificiosità è la condizione naturale del dandy ("L'essere naturale è semplicemente una posa, la posa più irritante che conosca" scrive Wilde nel suo *Il ritratto di Dorian Gray*). Ancora più del trucco poi, può l'ambiguità sessuale, in quanto la negazione dei sessi comporta la rinuncia alla procreazione, vale a dire il rifiuto di partecipare al sistema di produzione e riproduzione delle fabbriche: "[dandies] nature doppie e multiple, dal sesso intellettuale incerto, dove la grazia è ancora più grazia nella forza e la forza si ritrova anche nella grazia" (Barbey d'Aurevilly [1845], 1981, 91).

Il taglio raffinato degli abiti, la ricerca del particolare squisito, il trucco e l'androginia sono pertanto le armi bianche con cui il dandy mette in atto una vera e propria 'performance *ante litteram*' che mira a smascherare i meccanismi di dissociazione mentale provocati dalla nuova realtà industriale e, allo stesso tempo, a indicarne la 'cura' attraverso l'annuncio di diverse possibilità di esistenza. Questo continuo esercizio di liberazione nei confronti dei correnti canoni di vita è ciò che ha caratterizzato la generazione dei letterati e degli artisti inglesi dei cosiddetti *Yellow Nineties*: da Oscar Wilde a Aubrey Beardsley.

Tornando ora all'asserzione iniziale, il presunto futuro di gloria del dandy si è poi avverato? In parte sì, ma i dandies del ventesimo secolo non sono di certo uguali agli originali. Del resto quando riappaiono fenomeni del passato, questi presentano sempre un certo grado di differenziazione; a tenere insieme i due fenomeni è il famoso *Zeitgeist* laddove risponde a processi storico-culturali omologhi (Barilli 1982, 142-148). Ciò accade proprio nei primissimi anni Settanta del Novecento quando comincia a soffiare uno 'spirito del tempo' simile a quello che ha attraversato la *fin-de-siècle*. Come allora, quando le nuove scoperte scientifiche diedero il via alle "magnifiche sorti progressive" (contro cui come già detto si scagliarono elegantemente Wilde e compagni), così nell'ottavo decennio del XX secolo l'incedere in maniera sempre più pervasiva dei nuovi mezzi di comunicazione segnò l'i-

nizio del Postmodernismo all'interno del quale il dandismo trovò, *mutatis mutandis*, nuovo slancio. L'eccentricità dei costumi, l'uso del trucco e l'amicciamento omosessuale tornò di conseguenza improvvisamente in auge, con un balzo d'ordine quantitativo strabiliante. Lo scarto differenziale fra il dandismo originario e il suo omologo contemporaneo, infatti, passa per la possibilità, da parte di quest'ultimo, di potersi avvalere di nuovi e più potenti mezzi tecnologici che gli consentono di registrare, in una vertigine sinestetica, immagini, gesti, comportamenti, suoni, parole e comportamenti altrimenti destinati a perire in un'esperienza spazio-temporale a corto raggio. È, ancora una volta, l'idea wagneriana di "arte totale" riportata su larga scala e che si riassume nella parafrasi del motto di Walter Pater "tutte le arti tendono alla performance" (Barilli, Alinovi, Daolio 1980).

I primi e più famosi interpreti di questa nuova alba del dandismo sono stati, coerentemente con la nuova cultura *pop(ular)*, i cantanti, eroi multimediali del palcoscenico e dello schermo televisivo, e tra questi un posto di prim'ordine spetta proprio a David Bowie. Considerato il re/regina del Glam-Rock, Bowie è l'emblema di questa rinata tendenza a riappropriarsi del proprio corpo per utilizzarlo come strumento di ricerca e di espressione artistica, che prevarica la mera attività canora a favore dell'idea di una 'performance continua':

L'incontro con Kemp è stato determinante per la mia formazione. Lui mi ha fatto conoscere Cocteau e il Teatro dell'assurdo, Antonin Artaud e la provocazione. [...] Kemp, così irresistibilmente "diverso", mi ha insegnato come la dimensione artistica non potesse che influenzare l'esistenza di ogni giorno e viceversa, in una costante tensione sperimentale e di ricerca. (Robbie 1989, 37; Lindsay Kemp (1938), coreografo, attore, ballerino, mimo e regista britannico, realizzò insieme all'allievo Bowie la messa in scena dei concerti del tour *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* nel 1972).

Le prime cover dei suoi dischi riprendono apertamente i modelli della cultura decadente inglese di fine Ottocento, in modo particolare per quel che riguarda l'ambiguità sessuale provocatoriamente esibita, come dimostra, ad esempio, l'edizione inglese dell'album *The Man Who Sold the World*, realizzata nel 1971 dal fotografo Keith McMillan, in cui il cantante è ritratto sdraiato su una *dormeuse* con indosso un vestito di satin crema e blu, d'ispirazione preraffaellita, voluttuosamente aperta sul petto. Una mano tiene una carta da gioco e l'altra tocca la scriminatura della sua fluente chioma bionda (fig. 1) (Pegg, [2000] 2002, 250-251 e ss.).

Il *poseurisme* di Bowie tuttavia passa rapidamente dalla 'citazione elegante' degli Yellow Nineties alla messa in scena di un ben più scintillante e sfrenato carnevale *kitsch*, in cui la musica si accorda oltre che con i testi e la prova vocale, anche con il gesto, la posa, i costumi, il trucco e la scenografia d'insieme. Insomma, dal garofano verde di Esmé Amaranth ai capelli 'pel di carota' di Ziggy Stardust il passo è breve (fig. 2). In una società ossessionata dall'immagine, basata su un ossimorico 'eterno effimero', il travestitismo adottato dal neo-dandy britannico diventa il 'contrassegno artistico' usato per distinguersi e fare riflettere su nuove identità possibili:

Nel luglio del 1972, Bowie irrompe in tutta la Gran Bretagna attraverso i televisori, sbalordendo teenager e genitori. Stivali e capelli rossi, argento vivo nelle vene avvolto in una tuta stravagante, canta 'Starman' a *Top of the Pop*. Nessuno ha mai visto una cosa del genere. È un ragazzo o una ragazza? [...] Definisce il suo costume 'ultra-violenza di tessuti Liberty' (pannello della mostra "David Bowie is", Victoria and Albert Museum, a cura di Geoffrey Marsh e Victoria Broackes).

In questo caleidoscopico viaggio fra perline, strass, piume, calzamaglie, paillettes, rimmel, rossetti smaccati e tacchi vertiginosi, Bowie attraversa i primi anni Settanta all'insegna della provocazione; seguono la sua scia di 'polvere di stelle' una schiera di deuteragonisti che, come lui, concepiscono la vita come un'opera d'arte. Tra questi operatori culturali si possono annoverare non solo cantanti del calibro di Marc Bolan, Lou Reed, Iggy Pop,



Fig. 1 | Keith McMillan, *The Man Who Sold the World*, cover album, 1971 (a sinistra).

Fig. 2 | David Bowie/ Ziggy Stardust, 1973, photo by Masayoshi Sudika.

Brian Eno o Elton John, ma anche artisti operanti nel campo delle arti visive tout court. Gli anni Settanta, di fatto, segnano il passaggio non solo dalla cultura ‘peace and love’ dei figli dei fiori a quella più disimpegnata e modaiola dei *Glam Dude*, ma anche dalle rigorose e intransigenti ‘Neo-avanguardie dure’ (Minimalismo, Anti-form/Arte povera, Arte concettuale ecc.) alle prime varieguate esperienze artistiche caratterizzate da un approccio estetico più aperto alla gratificazione sensoriale, meno *tranchant* e più permeabili a istanze ludico-sensuali. Si potrebbe dire che dal severo ‘bianco e nero’ si passa al seducente ‘colore’, anzi al ‘technicolor’. Come spiega bene il graphic designer Peter Saville, in quegli anni gli artisti erano “interessati all’aspetto esteriore delle cose molto più della generazione degli anni ’60, potremmo perfino definire gli anni ’70 un’epoca di valori eccessivamente superficiali e proto anni ’80. Negli anni ’60, la gente cercava di uniformarsi al pensiero e alle problematiche di attualità, ma negli anni ’70 c’era il desiderio di distinguersi dalla massa” (Lutyens, K. Hislop [2009], 2010, 12). Bowie stesso descrive così il ruolo svolto da lui e dai suoi compagni in quel periodo cruciale: “pensavamo d’essere esploratori d’avanguardia, rappresentanti d’una forma embrionica di post-modernismo” (dichiarazione riportata in Fabretti 2006, s.p.).

In campo strettamente performativo, “esploratori del post-modernismo” sono stati quegli artisti che, a differenza dei pionieri della performance degli anni Sessanta (Carolee Schenemann, Yoko Ono, Rebecca Horn, Joseph Beuys, Otto Mühl, VALIE EXPORT) che promossero una serie di azioni



Fig. 3 | David Bowie, *Pin Up* album, 1973, photo by Mick Rock (a sinistra).

Fig. 4 | Gilbert&George, *The Singing*, 1971.

di orientamento prettamente politico (pacifismo, ecologismo, femminismo, anticapitalismo ecc.), preferirono concentrarsi su tematiche apparentemente di grado più basso. In breve, i giovani performer coetanei di Bowie ripresero le ricerche inaugurate oltre mezzo secolo prima dai dadaisti e dai surrealisti, *in primis* Duchamp e Claude Cahun, aggiornandole però sugli stilemi più recenti della cultura Pop o, meglio, 'Ultra-Pop'. Così, ad esempio, gli abiti-costume dal taglio impeccabile 'impresiositi' da particolari sfavillanti (scarpe con zeppe vertiginose, camicie coloratissime, cravatte volutamente stonate ecc.) di *Life on Mars?* trovano un perfetto *pendant* nei bizzarri 'City like Man' proposti dal duo inglese Gilbert&George (figg. 3-4); oppure l'alieno Ziggy Stardust incarnato da Bowie, sgraziato nelle movenze e truccato come una Drag Queen, ha il suo alter ego nei personaggi transgender inventati dall'artista tedesco Jürgen Klauke, i quali rivelano un "nomadismo identitario teso a evidenziare il rinnovato concetto di androginia viva in cui condensare le tendenze, i gusti e le modificazioni di un genere sessuale promiscuo e multiforme" (Naldi 2003, 57; fig. 5).

Ancora, gli enigmatici 'autoritratti' fotografici dello svizzero Urs Lüthi, seducenti e perturbanti insieme nel loro presentarsi come tanti 'altri da sé' connessi da "legami sensuosi e di senso" (Gualdoni 1994, 9), dialogano con le tante maschere bowiniane (fig. 6).

Infine, analogo al *modus operandi* di Bowie appare anche il lavoro del nostro Luigi Ontani, l'artista visivo forse più rappresentativo di un'arte 'ricca': "con l'opera di Luigi Ontani cogliamo la mutazione dei tempi, ovvero l'entrata risoluta nella postmodernità" (Di Pietrantonio 2014, 17). Come 'l'esploratore' Bowie, dunque, anche Ontani è un artista "decisivo nell'indicare in



Fig. 5 | Jürgen Klauke, *Transformer*, 1973 (a sinistra).

Fig. 6 | Urs Lüthi, *Self-Portrait* (diptych), 1976.

anticipo questo passaggio epocale, già dalla fine degli anni Sessanta” (Di Pietrantonio 2014, 17).

Entrambi i due artisti si sono dedicati alla *mise-en-scène* di se stessi, sapendo mutare rapidamente pelle nel corso del tempo pur rimanendo sempre fedeli al loro lavoro:

Sono assolutamente presente: *ange infidèle*; androgino, efebo, ermafrodito, ibrido, sagittario, eteroclitico: e altre citazioni, segni, stilemi e di più autoidealizzazione, ossia testimonianza di mentalità, autosignificazione, ambivalenza [...] ambiguità, incoerenza e non, obblomovezza, onfalistica, onanezza, ipostatica, fantasia, dolcezza, meraviglia, estasi, intensità, mancanza, penetrazione, consapevolezza [...] (Ontani 1974, 11).

Un parallelo significativo con il cantante inglese si riscontra in particolare nei famosi *tableaux vivants* che l'artista italiano inizia a realizzare intorno al 1970. Si tratta di vere e proprie 'performance vestite' in cui l'istrionico Ontani si cala in panni altrui, spesso citando celebri opere di artisti del passato (Caravaggio, Guido Reno, David, Goya) o personaggi famosi della cultura, siano essi reali o di fantasia, maschi o femmine o tutt'è due (Dante, Narciso, Maya, Leda, le Ore, Ermafrodito...). Alla base di questa operazione artistica c'è la ripresa da parte dell'artista dell'ironica poetica dechirichiana fondata su una sorta di "ripetizione differente" (Barilli 1974, 11) in cui tutto può servire per mettere in piedi un intelligente quanto spregiudicato 'show'. Non sorprende allora scoprire certe affinità elettive fra l'Ontani/San Sebastiano e il Bowie/Ziggy Stardust, oppure fra l'Ontani/Pinocchio e il Bowie/Pierrot del video di *Ash to Ash* (figg. 7-8). Tutti gli



Fig. 7 | Ontani, *Pinocchio*, 1972 (a sinistra).

Fig. 8 | David Bowie, *Pierrot*, video di *Ash to Ash*, 1980.

artisti sopra citati (tranne Gilbert&George) parteciparono non a caso alla collettiva *Transformer: Aspekte der Travestie* (1974), “celebrazione trionfale dell’androginità e della transessualità polimorfa” (F. Alinovi, 1981, p. 144), insieme a Andy Warhol, Walter Pfeiffer, Pierre Molinier, il gruppo teatrale the Cockettes, i musicisti Brian Eno, Mick Jagger, The New York Dolls e, appunto, David Bowie.

Questa famosa, e famigerata, mostra, il cui titolo riprende volutamente quello dell’omonimo album di Lou Reed pubblicato solo due anni prima, nacque dalla volontà da parte del curatore Jean-Christophe Ammann di esaminare la nozione (oggi tanto attuale) di *gender* e di verificarne lo statuto politico ed estetico alla luce dei mutamenti in atto nella società contemporanea. La rassegna, incentrata sulla contestazione delle abituali etichette di ‘maschile’ e ‘femminile’, puntava, più che su una rappresentazione dei nuovi generi sessuali, su una possibile risemantizzazione del concetto stesso di genere attraverso un’ampia scelta di opere provenienti dagli ambiti più diversi (musica, fotografia, video installazione, teatro, performance live ecc.) messe in stretta relazione fra di loro nel tentativo di superare la vecchia divisione settecentesca di matrice lessinghiana fra “arti del tempo” e “arti dello spazio” (Ammann, Eigenheer 1974; Benedettini, 2013).

Per celebrare i quarant’anni della mostra elvetica, la Richard Saltoun Gallery di Londra ha recentemente riallestito nei propri spazi la mostra di Lucerna, testimoniando così di fatto l’importanza che ebbe la rassegna di Lucerna nell’anticipare alcune riflessioni su temi di grande attualità (Richard Saltoun Gallery, *Transformer: Aspects of Travesty*, 12 dicembre 2013 / 28 febbraio 2014) con il ritratto di David Bowie dal catalogo (figg. 9-10).



Fig. 9 | *Transformer: Aspekte der Travestie*, Catalogo della mostra, Lucerna, 1974.

Fig. 10 | David Bowie dal catalogo *Transformer*.

Concludendo, si può dire che tutte queste performance, siano esse sviluppate in ambito fotografico (Klauke, Lüthi, Ontani), portate in uno spazio reale (Gilbert&George) o sul palcoscenico di un concerto (Bowie), si sono svolte, e in parte si svolgono ancora oggi, all'insegna dello slogan wildiano "nella vita o si è un'opera d'arte o la si indossa".

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alinovi 1981  
Alinovi, *Realtà dell'illusione*, in F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione*, Bologna 1981.
- Ammann, Eigenheer 1974  
J.C. Ammann, M. Eigenheer, *Transformer: Aspekte der Travestie*, Lucerna 1974.
- Barbey d'Aurevilly [1845] 1981  
J. Barbey d'Aurevilly, *Del dandismo e di George Brummell [Du Dandysme et de George Brummell, Parigi 1845]*, traduzione di M.L. Mavulucci e L.G. D'Orsi, Roma 1981.
- Barilli, Alinovi, Daolio 1980  
R. Barilli, F. Alinovi, R. Daolio, *Tutte le arti tendono alla performance*, "La Soffitta", numero unico, 1980.
- Barilli 1974  
R. Barilli, *La ripetizione differente*, Milano 1974.
- Barilli 1982  
R. Barilli, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Bologna 1982.
- Baudelaire [1863] 1994  
C. Baudelaire, *Elogio del trucco*, in *Il pittore della vita moderna [Éloge du maquillage, en Le Peintre de la vie moderne, Parigi 1863]*, traduzione di G. Violato, Venezia 1994.
- Benedettini, 2013  
C. Benedettini, *Transformer: aspekte der travestie* (Lucerna, 1974): ricostruzione e analisi dell'esposizione, tesi di laurea in Storia delle Arti e conservazione dei beni artistici e architettonici, AA. 2013-2014.
- Di Pietrantonio 2014  
G. Di Pietrantonio (a cura di), *Luigi Ontani "er" "SIMULACRUM" "Amò"*, Bergamo 2014.
- Fabretti 2006  
C. Fabretti, *David Bowie - The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, "OndaRock", ottobre 2006.
- Gualdoni 1994  
F. Gualdoni, *I'll Be Your Mirror. Urs Lüthi*, Bologna 1994.
- Lutyens, Hislop [2009] 2010  
D. Lutyens, K. Hislop, *70's Style*, [2009], Novara 2010.
- Naldi 2003  
F. Naldi, *I'll Be Your Mirror. Travestimenti fotografici*, Roma 2003.
- Ontani 1974  
L. Ontani, *Poesiae Adulescentiae*, "Flash Art", n. 44/45, [1974], 11.

Pegg 2002

N. Pegg, *David Bowie. L'enciclopedia*, [*The complete David Bowie*, London 2000], traduzione di C. Mapelli, M. Musi e A. Arduini, Roma 2002.

Robbie 1989

P. Robbie, *David Bowie Story*, Milano 1989.

#### ENGLISH ABSTRACT

The Dandy figure was born at the end of 19th century. Rebel son of the contemporary society based on the industrial revolution, the dandy is an “antihero” who – like his contemporary avant-garde artists, from Wilde to Beardsley and from Huysmans to Klimt – carries out different ways of being, in order to state his independence from the dominating middle class, the *bourgeoisie*. To better stress this difference, the dandy places particular importance upon physical appearance. Therefore, refined wardrobes, affected poses and exhibited non-alignment become favourite tools: tailored and well-cut clothing, the meticulous search for the perfect details, exhibited sexual ambiguity and the importance of make-up and masks, etc. Eccentric clothes, *maquillage*, transvestism and androgyny are all ingredients that half a century later will find new life in the artistic practices of the 1970s, when the so-called “hard avant-garde” movements – such as Minimalism, Anti-Form, Conceptual Art etc.. – make way to a season of “Quotes” and “Different Repetitions” that will find its maximum normalization in the music scene in particular. To quote Bowie: “we take ourselves for avant-garde explorers, the representatives of an embryonic form of post-modernism”.

# Body of Art\*

On David Bowie, Gender and Fashion

Shelton Waldrep

Much of David Bowie's gender bending and playing with sexuality has obviously been related to his sartorial changes and experimentation with hairstyles and makeup – traits that have marked him since well before his Ziggy Stardust career. Bowie's changeableness with clothing and hairstyles, especially, have always marked him as seemingly feminine rather than masculine, his play with personae and frequent redirection in his musical tastes treated as metaphors for the same thing-fashion, not tailoring. That is, rather than appearing to be the staid unchanging authentic self, he seems to present a fluid pseudo-femininity that offers some kind of alternative. Pseudo-feminine because Bowie is not linked directly with the negative, perhaps misogynistic, aspects of female fashion as the reverse of masculine fashion – i.e., as throw-away culture meant to be replaced seasonally and to signify, at some level, frivolousness.

As Anne Hollander makes clear in *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, masculine and feminine fashion are not so easily divided – at least not until the “great renunciation” of the nineteenth century, when the modern suit came into being, and really not after that (Hollander 1995). As she explains, women and men's dress was originally much the same, with both wearing versions of drapery (the Greek *chiton*, for example). While men moved slowly toward shorter robes to allow for more physical movement, they were essentially wearing the same thing even in the early medieval period in Europe. All that was changed was the addition of leggings to account for the colder temperatures of Northern Europe over the Mediterranean. A gendered differentiation in clothes did not really appear until after the introduction of armor, and even then, the first iteration, chain mail, was essentially heavy drapery – i.e., the same costume made out of something else.

What we frequently think of as armor today – made of pounded metal and

---

\* This is an extract from the book: Shelton Waldrep, *Future Nostalgia: Performing David Bowie*, Bloomsbury Academic, 2015.

joints – was the beginning of male fashion. The different parts of a knight's armor closely followed the contours of the male body and articulated a relationship between the body's parts and the clothing over them that was not possible with drapery alone. Male clothing slowly evolved new elements – the pants, as we know them today, the shirt, the collar, the waistcoat, etc. Women's clothes eventually adapted many of these ideas. The ultimate modernization of the suit of armor was the business suit, which maintains, to Hollander, the two essential elements of male clothing: that it reflect the male body and that it still act, to some extent, as a form of armor as well, insulating the body's vulnerability and shielding the wearer, allowing him some distance and reserve, at the same time that he appears essentially nude.

For Hollander, then, the great generator of fashion innovation has always been male clothing. As Roland Barthes and others have pointed out, the male dandy has played an important role in the evolution of fashion: "Though slower and less radical than women's fashion, men's does none the less exhaust the variation in details, yet without, for many years, touching any aspect of the fundamental type of clothing: so Fashion, then, deprives dandyism of both its limits and its main source of inspiration – it really is Fashion that has killed dandyism" (Barthes [1993-1995] 2006, 69). In part this has come about by the seriousness accorded to anything male, especially in its connection to the public sphere, but also because women's clothes essentially remained unchanged – a form of the classical gown – until women's clothing began to take on male details and innovations. When absorbing male fashion traits, female dress still remained feminine – the male suit, even, finally making the female wearer seem even more like her sex or gender. But the invention was the result of male tailors. The only two truly female items of clothing, according to Hollander, were décolletage and the skirt, the latter as a separate piece from a gown. By the seventeenth century women also began to have not only bare necks but bare arms; the latter still not considered completely seemly for men, the former becoming popular in some situations as early as the late eighteenth century (the French Revolution, for example, or the myth of pirate clothing) and has reached its peak only now when casual wear is frequently open-necked.

Within Hollander's schema, then, Bowie's sartorial excesses can perhaps be more precisely mapped. For Hollander, men's clothing in general, and the suit in particular, is much more multifaceted and changeable than people might imagine. The great renunciation, in which men seemed to turn over the fashion arm of clothing to women, was not quite what it seemed. Here

and elsewhere, Hollander references the “Great Masculine Renunciation” outlined in J.C. Flügel’s *The Psychology of Clothes*, first published in 1930, Flügel’s famous thesis:

If, from the point of view of sex differences in clothes, women gained a great victory in the adoption of the principle of erotic exposure, men may be said to have suffered a great defeat in the sudden reduction of male sartorial decorativeness, which took place at the end of the eighteenth century. At about that time there occurred one of the most remarkable events in the whole history of dress, one under the influence of which were still living, one, moreover, which has attracted far less attention than it deserves: men gave up their right to all the brighter, gayer, more elaborate, and more varied forms of ornamentation, leaving these entirely to the use of women, and thereby making their own tailoring the most austere and ascetic of the arts. Sartorially, this event has surely the right to be considered as ‘The Great Masculine Renunciation.’ Man abandoned his claim to be considered beautiful. He henceforth aimed at being only useful. So far as clothes remained of importance to him, his utmost endeavours could lie only in the direction of being ‘correctly’ attired, not of being elegantly or elaborated attired. Hitherto man had vied with woman in the splendour of his garments, woman’s only prerogative lying in *décolleté* and other forms of erotic display of the actual body; henceforward, to the present day, woman was to enjoy the privilege of being the only possessor of beauty and magnificence, even in the purely sartorial sense (Flügel [1930] 1950, 110-111).

To Hollander, it was a codification of the neo-classical idea of the expression of the body through clothing. The minimalism of the suit, its abstractness and muted colors, can be read one of two ways: as an attempt to ape classical nude statues of the human male (or paintings that represent the same, such as the neo-classical work of French painter Jacques-Louis David), or as a sort of early modernism – an architectonic removal of anything unnecessary and distracting in order to create one overall effect. Bowie, in this sense, is already heir to fashion as a man enculturated as male. He must work against the codes that Hollander suggests. Throughout his career, one might argue, he has done precisely that. In his Ziggy costumes, he specifically bared his necks and limbs, giving his costumes a feminine nuance usually (but not always) a part of the look of the male suit, especially in the renunciation of the phallic tie, needed, according to Hollander, when the coat is buttoned and the crouch occluded. The addition of a *décolletage* has been a part of many of Bowie’s stage costumes, even when the more outrageous Ziggy costumes had long been retired.

According to Hollander, one thing that makes male clothing appear more

classical and unchanging (positives to her) is the fact that men rarely mix codes – the suit is, by its very name, meant to worn as an ensemble made out of the same material. Bowie, in the late sixties and early seventies, confounded that expectation by purposefully wearing designs and bold colors that were much more likely in women's clothing. He has periodically returned to this practice throughout his long career. What he has maintained from the land of masculine dress is some connection to the idea of the suit – to the unified silhouette and the overall effect – which he emphasizes with his use of one-piece outfits on stage. The effect, however, is again often subversively feminine. Bowie scrambles the codes of the body, the body's expected clothing, and uses the costuming to add another dimension to his songs' complex commentary on gender and sexuality.

While Hollander has less to say about hair than about clothing, she makes the point that long hair is often, depending upon the era, associated with male virility, though often in a free flowing, even slightly disheveled state. Women, too, can use long hair for sexuality, though it was, until recently, expected to be kept kempt. While hair length can, now, change for women and men, with short hair on women, like men's suits, often emphasizing femininity, what men often do not have is elaborately styled hair. To complete his ensemble, Bowie has always maintained meticulous hairstyles. Whether the copper-top of the *Ziggy* period, which gets referenced again during his *Earthling* phase in the mid-nineties, to his slicked back Germanic look in the late seventies, Bowie's hair style, color, texturing, even part, has always changed with each album, and even if it remains relatively fixed during



David Bowie, Isolar tour, Boston, 1976; Photo by John Adie Brundidge.

an era, still undergoes metamorphoses. His hair, that is, like his dress, calls attention to itself in a specifically feminine way. The earliest television footage we have of him is as a member of the “Society for the Prevention of Cruelty to Long-Haired Men” in which he sports long, straight sandy hair. His hairstyles changed as often as the cover bands he was in in the sixties, culminating with the long pre-Raphaelite hairdo of the *Man Who Sold the World* and *Hunky Dory* pre-Ziggy era. It was also at this time that Bowie wore dresses that he called “men’s dresses.” While he would go on to fracture gender codes more completely with Ziggy, producing a jagged, darker postmodern edge to his gender performance, in this immediately earlier period he was still not doing drag – not dressing as a transvestite – but dressing as a man wearing clothing that men (still) rarely adopt. He was forging his own approach to gender while calling attention to the scope and limits of how it is usually constructed by history and culture.

Bowie’s last major foray into gender and sexuality is perhaps his influence on Goth. While his album *Scary Monsters* introduced, or really reintroduces, the character of Pierrot, Bowie uses that figure as, to some extent, a *Doppelgänger* for his own life as an artist, a made-up figure or clown. He also taps in to the notion of the playacting of gender – Pierrot is a strikingly feminine ‘white clown’ of the *Commedia dell’arte* tradition, made slightly futuristic and Asian in Natasha Korniloff’s version of the makeup for Bowie. Clearly, on the album cover and accompanying stills, Pierrot could be a man or a woman, a fact made clear on the cover where we see Bowie sans hat, smoking a cigarette in what looks like rumpled post-drag. While Bowie’s own subtle references to his gender bending past are made much of here, the album’s songs present a newer approach to gender and sexuality, ones that carry over from its immediate predecessor, *Lodger*. *Scream Like a Baby* references gay men hounded by police and the album’s first song, *It’s No Game (No. 1)* features female Japanese poet Michi Hirota in her own gender-bending performance. Bowie attempts to keep things real and connected to actual street-level politics.

While *Scary Monsters* and the Berlin trilogy before it may have influenced New Music or the New Romantics movement, the most important influence that Bowie had during that period on other musical styles may well have been Goth, or the Gothic movement. By the late seventies Bowie was being blamed by the media for spawning a variety of new styles of music, a claim that was intensified in the 1980s when *Let’s Dance* seemed at first to lay claim to another decade, whose sound Bowie was credited with having an undue influence over. The Goth sound, however, was one

that Bowie seemed glad to claim, appearing with Susan Sarandon and Catherine Deneuve in Tony Scott's 1983 film *The Hunger* as an aging vampire (John Blaylock). The film's music, by Bauhaus, set the Goth template. Bauhaus had covered Bowie's song *Ziggy Stardust* and the original song they sing here, *Bela Lugosi's Dead* is about an actor who plays a vampire in the presence of actual vampires (Bowie and Deneuve). The multiple levels of media references point to the elaborate number of jokes the film makes, but also to the extent to which Goth is itself an ekphrastic construction of art about other art.

That it gets its start in a film only to then become an actual movement parallels the origin of punk, which was also originally a joke, a fashion created by Malcolm McLaren's boutique in London, that actually did tap in to a real movement of disaffected youth who identified with it and made the fantasy a reality – or saw their reality in its fantasy. In its references to Oscar Wilde, fin-de-siècle decadence, vampires, bisexuality, and sado-masochistic sexual practices, Goth became one of a number of counter-cultural pop music subcultures. Mainly a force in American high schools, it came to symbolize, like the subcultures before it, resistance to what Dick Hebdige calls the “parent culture.” What separates Goth from the fads that predate it is its emphasis on gender and sexuality.

That this understanding of gender and sexuality might be trite still does not take away from the fact that any alternative to mainstream versions of it may in fact provide young people with some source of resistance and some place for their identity to reside, however temporarily. In fact, by making



David Bowie, Isolar II tour, Boston, 1978;  
Photo by John Adie Brundidge.

connections between the late-Victorian period and the millennial period of the twentieth century, Goth was actually doing something critically to our sense of culture, making connections and offering a simulacrum for the present constructed of various fictions from the past – Bram Stoker, Romanticism, etc. One could also argue that Goth made this process self-conscious by quoting not people, but texts, images, and purposefully blurring the real with fantasy.

Bowie's participation in the film, therefore, might have been, as Kimberley Jackson has argued, an attempt by Bowie to acknowledge Goth's imitation of him, a deconstruction of his myth, and acknowledgment that the notion of his influence was about to change, that the notion of the rock star was about to be different and that Bowie was aware of the transformation (Jackson 2006, 186). Goth's references to gender and sexuality were references to Bowie's characters' gender and sexuality, which became stand-ins for the real thing at the same time that they were acknowledged to be fictions or performances.

As Michael du Plessis argues, Goth references to gender and sexuality are finally not to gender or sexuality but to Goth itself. That is, "as a style, goth evokes depths of expression but, in actuality expresses nothing but itself" (du Plessis 2007, 162). Goth represents for him a type of melancholia, a loss that acknowledges the giving up of conventional gender and sexuality but that is so taken up with the signifying of that loss that it is finally all consuming: "Goth plays up melancholia, looping it through all manner of conventional gender performances in ways that always refer to goth's own distinctiveness" (du Plessis 2007, 162).

In some ways Bowie's participation in Goth in the early eighties signifies a sort of end point of gender and sexuality. He was, however, to return to Goth in 1995's *Outside*, which presents a neo-Goth future in which the movement becomes, in a way, the defining mood for the end of the century again. While in *The Hunger* the vampires are bisexual, choosing a mate once every century, alternating male and female to avoid boredom, on *Outside* Goth is used not as a way to reference sexuality but as a way to suggest violence, especially the notion of the potential artistic side of ritualized murder. Goth takes a turn away from a fake darkness – Bela Lugosi's dead – toward a real one, taken from the visual arts but also from the headlines.

The numerous references to Bowie's play with gender and sexuality are too numerous to discuss *in toto*, but his attention to these topics shows a pro-

found attempt to stick with the issue long after it may have had relevance to him personally. While he was not taking the notion of a gay identity or transvestitism literally, he opened the way for gender-queer performances and identities. Whether the pangender living performance of Genesis P-Orridge or the popularity of San Francisco's porn and performance sensation *Boychild*, Bowie's constant experimentation with gender and sexual alternatives and interrogation of what we mean by those concepts, has resulted in one of his most remarkable and misunderstood legacies. Bowie recodes the body for the future.

#### BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Barthes [1993-1995] 2006  
R. Barthes, *The Language of Fashion*. Trans. Andy Stafford. Ed. Andy Stafford and Michael Carter. New York 2006.
- Du Plessis 2007  
M. Du Plessis, 'Goth Damage' and Melancholia: Reflections on Posthuman Gothic Identities, in *Goth: Undead Subculture*, ed by L.M.E. Goodlad and M. Bibby, Durham 2007, pp. 155-168.
- Flügel [1930] 1950  
J.C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, London 1950.
- Hollander 1995  
A. Hollander, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress*, New York 1995.
- Jackson 2006  
K. Jackson, *Gothic Music and the Decadent Individual*, in *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, ed by I. Peddie, Farnham 2006, pp. 177-188.

#### MUSICAL AND CINEMATOGRAPHIC REFERENCES

- Bauhaus, *Baubaus 1979-1983*, Beggars Banquet, 1985.
- David Bowie, *Hunky Dory*, RCA, 1971.
- David Bowie, *Let's Dance*, EMI, 1983.
- David Bowie, *The Man Who Sold the World*, Mercury, 1970.
- David Bowie, *Outside*. Arista/BMG, 1995.
- David Bowie, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, RCA Records, 1972.
- David Bowie, *Scary Monsters (and Super Creeps)*, RCA Records, 1980.
- Tony Scott (dir.), *The Hunger*, cast: Catherine Deneuve, David Bowie and Susan Sarandon, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1983.

## ENGLISH ABSTRACT

Since the early 1970s, David Bowie's name and identity have been synonymous with experiments in gender and sexuality – whether the more conventional aesthete of the *Hunky Dory* period (1971) or the more outlandish gender-smashing deconstruction of the sexuality performance that would be inaugurated with *Ziggy Stardust* in 1972. While Bowie's period in glam music is often taken to be a touchstone for a change in the attitude towards masculinity and male sexuality in rock music, little recent work has been done on just what the Ziggy phenomenon meant in terms of alternative genders and sexualities. This selection from the end of the first chapter of my book *Future Nostalgia: Performing David Bowie* attempts to think through some of the sartorial meanings that Bowie ignites and to make sense of them using the theoretical tools that have come about since that time. I hope to show that most of the vocabulary that we have for discussing Bowie's representation of sex and gender are inadequate for describing what he was up to and that we may only recently have found accurate ways to discuss his performance, especially Bowie's continued experimentation with alternative gender and sexuality coding beyond the Ziggy phase, most especially in his contributions to Goth. I bring my discussion of Bowie's interests into dialogue with other music critics writing on Bowie and Goth, such as Kimberley Jackson, and with theorists of fashion, such as Anne Hollander and John Carl Flügel. Bowie's contributions to the work of rock music cannot be understood without a necessary updating on his attempts to recode the body to create a *pastiche* of gender that ushers in not only the decade of the '70s but our thinking about gender and sexuality in the present as well.



## Il guardaroba degli abiti sacri

Bowie e il potere dell'abito tra moda ed esoterismo

Luca Scarlini

Il Novecento ha riscoperto un segreto ben noto agli antichi, quello del potere magico degli abiti sacri. In nessuna epoca precedente, si è data tanta importanza al lessico delle uniformi fatali, negli snodi più terribili del secolo, dal Ku Klux Klan, alle camicie brune hitleriane. Non pochi, però, sono stati i casi di artisti che hanno puntato tutto sulla seduzione dell'oggetto da indossare, che secondo la tradizione pagana, possono disporre a individualissimi viaggi magici, a avventure esoteriche. Nessuno lo ha spiegato meglio di Antonin Artaud nel suo capitale *Eliogabalo*, uscito postumo alla fine degli anni '60, in cui le stoffe, i gioielli, il make-up predispongono a itinerari astrali, a uscite dal mondo, a necessarie fughe dalla realtà.

Bowie ripercorre il mondo delle avanguardie, alla ricerca di una provocazione estrema, di un rivolgimento dei canoni della rappresentazione dei corpi. Quando esce la celebre intervista su "Melody Maker", in cui dichiara "sono gay, lo sono sempre stato", diventa allo stesso tempo l'idolo e il bersaglio di una generazione. La stampa conservatrice, britannica e ancor di più americana, sparerà tutti i suoi colpi, parlando di corruzione dei giovani. Ciò accade in modo clamoroso in patria, quando compare a Top of the Pops



Aubrey Beardsley, *Ritratto di Oscar Wilde*, 1893.

nel 1971, con una tuta multicolore, abbracciando sensualmente il chitarrista degli Spiders from Mars, Mick Ronson. Quell'evento mediatico fece scattare numerose vocazioni, come un documentario di Channel Four, ha ripercorso puntualmente, intervistando Annie Lennox, Gary Kemp degli Spandau Ballet e Peter Burns dei Dead or Alive, clamoroso pioniere del passaggio tra sessi, generi e frontiere dell'identità. Nel 1971 non esistevano cantanti che si dichiaravano gay nel mondo pop: l'omosessualità nel regno di Albione era stata depenalizzata solo nel 1967, dopo avere subito funeste persecuzioni in tutto il Novecento, sulla scia dello shock culturale dei clamorosi processi per *gross indecency* a Oscar Wilde, che ebbe la vita rovinata dallo scandalo e dalla condanna.

Il guardaroba magico di Ziggy riporta la moda all'attenzione, in un'epoca in cui le femministe bruciavano i reggiseni, opprimente simbolo del potere maschile, e i jeans imperavano, nella rivolta politica che voleva tutti in grado di indossare gli stessi simboli. Nell'armadio del messia lebbroso, in primo luogo, era centrale un riferimento al mondo dei preraffaeliti, da cui veniva la lunga, e contestatissima, vestaglia a fiori di broccato, che sta in una delle copertine di *The Man who sold the World*. La fratellanza degli artisti che avevano riscoperto il Medio Evo, era da poco tornata in auge, e lo stesso accadeva per un altro momento fondamentale della cultura visiva britannica. La decadenza dello Yellow Book, venata di esoterismo, fu un altro punto di riferimento basilare. Bowie, con molti anni suoi coetanei, affrontò la lunga coda per vedere la mostra di Aubrey Beardsley al Victoria & Albert Museum, in cui il genio delle illustrazioni della *Salomè* wildiana, ritrovava la centralità nell'opinione pubblica, con un clamoroso successo di pubblico.



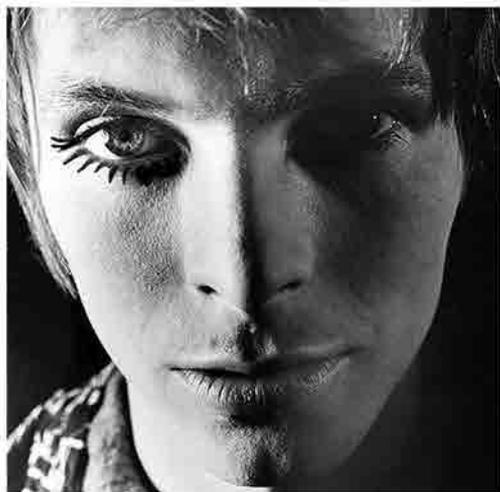
*Starman: Freddie Burretti.*  
*The Man Who Sewed The World,*  
a documentary by Lee Scriven, 2015.

A quel mondo si riferiva la creatività del sarto di corte del cantante, Freddy Burretti, a cui volle far vestire i panni della rockstar, nell'improbabile progetto Arnold Corns, in cui il geniale sarto non cantava una nota. Ancora più forte è, al tempo di *The Man who Sold the World*, senz'altro la presenza di Alesteir Crowley, il maestro oscuro, cultore della via di Satana, e inventore di un immaginario pop-eversivo, tra culti antichi e tossicodipendenza estrema (di cui dà conto in *Diary of a Drug Fiend*). Bowie rivisita gli abiti egiziani, proponendosi come Sfinge sexy, con alle mani un anello in forma di serpente. Nel frattempo il cantante è entrato in contatto con il mondo *flamboyant* di Lindsay Kemp, maestro del mimo e della rivolta del corpo, con cui condivide a lungo la scena, tra teatrini *off* e ribalte d'avanguardia, con lo spettacolo *Pierrot in turquoise*. La maschera immortalata da Watteau nella languida luce del crepuscolo, è una delle immagini-feticcio di Bowie, che tornerà memorabilmente a incarnare quel ruolo, nel videoclip, magnifico e profetico, di *Ashes to Ashes*, dove il cantante indossa un bel costume creato da Natasha Korniloff, che era tra i collaboratori di quella stagione d'avanguardia.

Altrettanto rilevante è il riferimento al Giappone, che Bowie usa per dare un "correlativo oggettivo" alla figura di Ziggy che viene da Marte, pianeta remoto, raffigurato con il punto massimo possibile della distanza dalla cultura d'origine del messia lebbroso. I capelli, che variano da arancione a rosso, nei due frenetici anni di Ziggy in scena, 1972 e 1973, sono una creazione di Suzy Fussey, parrucchiera di genio, moglie di Mick Ronson, su suggestione del cantante, folgorato dalla parrucca Kabuki, indossata dalla modella Marie Helvin sulla rivista "Harper's and Queen". La creatrice di acconciature lavora con chimici, come anche Daniella Parmaar, responsabile di acquisire stoffe sul mercato indiano, e di tingerele nell'alchemico laboratorio dei Bowie, a Haddon Hall. Dal Giappone giungono gli abiti di Yamamoto Kansai, che Ziggy rende visibili al mondo occidentale. Il designer nipponico, creò infatti molti *outfit* direttamente per il cantante, dopo un incontro in Giappone, dicendo che finalmente con Bowie si aboliva il confine tra uomo-donna, passato-presente.

Infine, *last but not least*, sono capitali i riferimenti al mondo di Stanley Kubrick, centrale tanto per 2001 in *Space Oddity*, quanto per l'iperpop *Arancia meccanica* in *Ziggy Stardust*. La tuta di Ziggy è quella di Alex e dei suoi drughì rivista secondo le stoffe indiane e l'idea di un mondo dello spazio reso con riferimenti orientali. Nella tumultuosa, continua, multiforme messa in gioco di elementi da mondi diversi e lontani, sta la cerimonia dell'abito magico, che, indossato, può cambiare il destino del cantante-sa-

cerdote e dei suoi spettatori-fedeli, fino alla prossima metamorfosi. Non si contano poi le influenze esercitate dall'esperienza di Ziggy: il suo makeup estremo e quello, in forma di fulmine, di *Aladdinsane*, sono opera di Pierre Laroche, che firmerà poi la creazione del demoniaco e sexy sorriso di Dr. Frank-N-Furter nel *Rocky Horror Picture Show*.



Ziggy Stardust come Alex DeLarge in *A Clockwork Orange*.

#### ENGLISH ABSTRACT

David Bowie – at the beginning of 1970s, between *The Man who sold the World*, *Hunky Dory* and especially in the time of his masterpiece *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* – gave clothing an uncommon role in his work. He was passionate of Alesteir Crowley's philosophy, and used his Egyptian garments for many pictures. Bowie's idea of magical dress-up, enabling people to travel in space and time, was very close to Antonin Artaud's theory in his posthumous *Heliogabalus*. Ziggy Stardust, as Bowie intended it, was meant to be a musical, in London's West End. But costumes and dress-ups in rock concerts were given many productive possibilities and extraordinary space on stage. As well as off stage: Bowie had a total look for Ziggy, 24 hours a day, created by his home tailor Freddie Burretti and by the famous Japanese designer Yamamoto Kansai. Hairdressers, make-up artists, fabric designers, helped Bowie to create an idea of magical and ceremonial dress, able to create different landscapes of mind.

# Bowie playing to be

La narrazione e il raffinato gioco della rockstar senza soggetto

Lucio Spaziante

## I. ZIGGY STARDUST: DALL'EPIFANIA AL RIFIUTO

La musica rock all'inizio degli anni Settanta viveva un periodo di crisi di riferimenti e il suo ruolo nella società stava mutando. Tramontava la mitologia giovanile di una società basata sulla collettività della quale la musica sarebbe stata assieme colonna sonora e strumento di cambiamento. Allontanandosi dal realismo quotidiano, la musica prendeva la direzione della dimensione visiva e della dimensione fantastica. Il genere *progressive* ne era la più evidente rappresentazione: uso di costumi e travestimenti in scena (ad esempio Peter Gabriel con i Genesis), diffusione di copertine con grafica e disegni densi di narrazioni e figure fantasy. La teatralità era entrata nella musica rock e stava fungendo da meccanismo di trasformazione. Nel 1967 con *Sgt. Pepper* dei Beatles era nato il concept album, un tutto tematico che comprendeva le canzoni in quanto singole parti. Non va dimenticato che in quell'occasione anche i Fab Four si travestirono da componenti di una banda, sebbene solo per le foto di copertina.



David Bowie canta *Starman* a Top of the Pops nel 1972, indicando verso la telecamera. (Photograph: YouTube/GreatGuitarHeroes).

Quando nel 1972 David Bowie iniziò a concepire il progetto di *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* non si limitò al travestimento, alla teatralità e alla provocazione, come altri già facevano (tra questi pensiamo ad Alice Cooper e alla sua immagine vagamente horror). Né si limitò a costruire un tema conduttore narrativo come avrebbero poi fatto ancora i Genesis nel 1974 con l'album *The Lamb Lies Down on Broadway* e il personaggio di Rael. Bowie decise di diventare egli stesso Ziggy, creando un territorio ancora indefinito e fino a quel momento inedito nello spazio discorsivo a disposizione dei media e della comunicazione estetica.

Il cantante pop diventava personaggio narrativo e quando ne indossava i panni, si trasformava lui stesso in una sorta di *character* vivente. In questo spazio neutro era possibile rimettere in discussione temi e motivi con la libertà che, ad esempio, veniva normalmente concessa nella dimensione dello spazio scenico teatrale.

Ziggy Stardust nasceva come progetto per un musical ispirato a Vince Taylor, un emulo britannico di Elvis che in seguito al temporaneo successo e al consumo di droghe, era entrato in una sorta di delirio di onnipotenza mistico. Da qui divenne invece il tema per un album e per un tour che inizialmente veniva ospitato nei pub, per poche decine di spettatori, ma rapidamente crebbe di successo fino ad occupare le copertine dei magazine e le pagine dei quotidiani britannici. La creatura narrativa – e assieme reale – risultò di tale pregnanza che Bowie decise di doversene liberare



David Bowie canta *Starman* a Top of the Pops nel 1972, abbracciando Mick Ronson (Photograph: YouTube/GreatGuitarHeroes).

in fretta per non restarne soffocato. La finzione costruita poteva quindi sostituire la realtà. Narrazione, musica, teatralità, immaginario, *fandom* andavano a costituire in Ziggy un efficace insieme che nei decenni a venire funzionò come una sorta di modello-tipo per altre forme di comunicazione collettiva legate all'intrattenimento di massa, non solo nel campo musicale. "He is a real star, incorporating the things that made people like Frank Sinatra, Judy Garland and The Beatles so very special", affermava il critico Charles Webster, impressionato dopo aver assistito a quello spettacolo dal vivo (Webster 1972).

L'irruzione di Bowie sulla scena pubblica britannica era avvenuta attraverso i dischi, la radio, i concerti ma era esplosa grazie alla televisione, medium che per numero di utenti e per pregnanza sul discorso sociale viveva nei primi anni Settanta il suo momento d'oro. L'apparizione nel programma musicale di punta della BBC, *Top of The Pops*, avvenne il 6 luglio del 1972, restando impressa nei fan a imperitura memoria. Mentre Bowie stava eseguendo *Starman*, indossando un vestito multicolore disegnato da Freddie Burretti, cinse con un braccio il chitarrista Mick Ronson, compiendo così un gesto che suonava inusuale per una rockstar maschile. Nel cantare il verso "Dovevo telefonare a qualcuno, e così ho chiamato *te*" indicava con il dito in direzione della telecamera e guardava allusivamente "in macchina". Racconta Gavin Friday, leader della goth-band irlandese di culto dei Virgin Prunes, che assistere in tv a questo show all'età di dodici anni fu per lui come una "epifania" che trasformò la sua vita per sempre, scoprendo inoltre che si trattava di un fenomeno ampiamente condiviso tra i suoi coetanei. Rivedendo oggi le immagini dello show forse risulta difficile comprendere la portata rivelatoria di questa apparizione ma le parole di Gavin Friday sono molto convincenti: "Fu una visione al contempo istantanea e stranamente totalizzante: l'aspetto, il suono, la postura, la pura e semplice stranezza del tutto, la sessualità provocatoria, l'esotismo selvaggio. Fu uno shock per il futuro, ma il futuro era *adesso*" (Friday 2015, traduzione mia).

La creazione di una rockstar-personaggio come Ziggy che allo stesso tempo negava fermamente di fare musica rock e di essere una rockstar, trasformò Bowie in un fenomeno che guadagnava notorietà grazie a una identità eccentrica, provocatoria e collegata al tema dell'identità sessuale, che egli aveva messo in scena con i suoi travestimenti femminili, ed esplicitamente invocato dichiarando alla stampa la propria omosessualità. Ma una volta raggiunto questo status di semi-divinità, quale direzione avrebbe potuto intraprendere Bowie? La domanda non è oziosa, perché molte figure del periodo *glam* a lui equiparate, come Marc Bolan, Alice Cooper, o figure

minori come Gary Glitter, da quel momento in poi hanno vissuto una rapida parabola discendente per poi sparire nell'anonimato, o al massimo sopravvivere degnamente ripetendo all'infinito la stessa formula. L'operazione Ziggy fu da lui voluta ma anche strategicamente pensata per ottenere visibilità e notorietà, sebbene l'identità di Bowie come artista ne uscisse compromessa perché Ziggy possedeva in modo prototipico molti tratti negativi della mitologia della rockstar (clownesco, egocentrico, lascivo, vacuo), fino ad apparire quasi come un fenomeno da baraccone. È qui che Bowie ha rivelato il suo spessore come artista dimostrando la capacità di fare emergere una propria identità distinta sia dal fenomeno cavalcato dai media, sia dalle creazioni narrativo-teatrali che a seconda dei casi metteva in scena, proponendosi come musicista che travalicava i generi e concepiva la propria arte sonora in modo strettamente collegato alla dimensione visiva. Definì una propria identità narrativa grazie al repertorio eseguito dal vivo, alla variabile tipologia di voci (baritonale, in falsetto, da *crooner*, infantile), agli sguardi, alle movenze, alle pettinature, agli abiti. Rimossa bruscamente l'immagine *glam* dell'alieno, Bowie attorno al 1974 intraprese la direzione di quella che sarebbe divenuta pressappoco la sua immagine prevalente. Capelli biondi lunghi (talvolta rossi e a seconda dei casi ondulati, con ciuffo o impomatati), camicia, pantaloni, talvolta gilet, spesso bretelle, scarpe lucide. Una soluzione visiva debitrice di un immaginario teatrale, specie nelle esibizioni dal vivo.

## 2. NARRAZIONE, DISTANZA E MODELLO IDENTITARIO



David Bowie al trucco per il trailer di *The Man Who Fell to Earth*, New Mexico 1975 (Photograph: Steve Shapiro).

Da quel momento in poi, e per circa un decennio, tutti i suoi progetti creativi e artistici sono stati concepiti in una modalità non dissimile da quella di un regista che è assieme attore dei propri spettacoli, con la peculiarità di trasportare però la dimensione finzionale ben al di là dello spazio scenico. Basta ascoltare le sue parole: “Era la mia pièce in quel momento, la mia pièce teatrale” (Watts 1978). L’involucro identitario che avvolgeva la sua persona, e assieme il percorso narrativo che egli inseguiva, ricevevano un forte riscontro all’esterno. Innanzitutto nei media e nella stampa (apparati già basati su costruzioni narrative), e poi nel pubblico, il quale attraverso la mediazione della stampa assorbiva e alimentava questo processo.

Rispetto al panorama della musica pop di inizio anni Settanta, Bowie, per sua stessa ammissione, ha esplicitamente scelto di porsi dal lato della transgressione, dell’arte off e underground. Nella maggior parte del suo repertorio, ad esempio, il tema dell’amore in senso stretto, attorno al quale ruota tradizionalmente l’intero patrimonio musicale pop, è praticamente assente. Tantomeno le sue melodie e i suoi arrangiamenti hanno mai posseduto un andamento edificante o consolatorio. Inoltre egli ha respinto la consuetudine del racconto di sé, collegato al tema – così caro nel rock – dell’autenticità, che specie in quel periodo si andava affermando con i cantautori e i *songwriters*. “Non sono il tipo che sale sul palco e vi racconta come gli è andata la giornata, dal più profondo del cuore. Non ce la faccio. [...] Non ho quel talento e non è una cosa che mi interessa” (Yentob 1997).

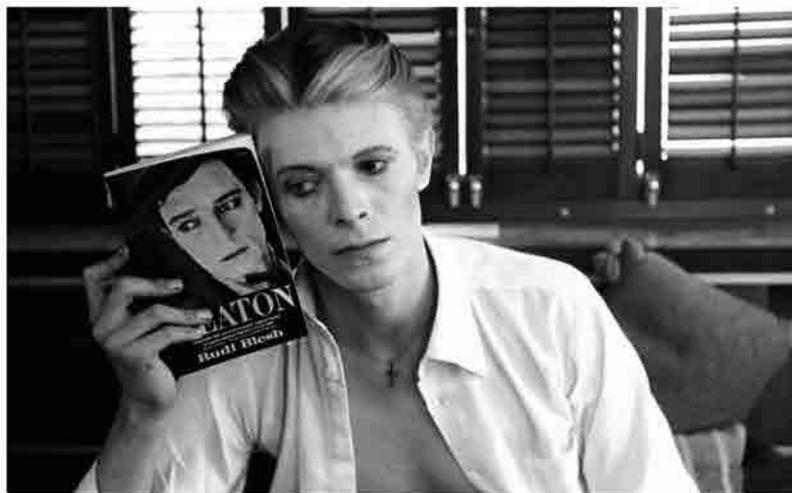
Le componenti della sua musica poggiavano piuttosto sull’artificio, sull’allusione o sul tentativo di decostruire i cliché che ingabbiavano le canzoni all’interno di costruzioni narrative. Bowie preferiva che la narrazione non partisse *dal* suo intimo ma fosse proiettata *su* di sé, in modo da trasformarla in narrazione e modello identitario. Negli anni Settanta, in un’epoca di visioni politiche e di dominante realismo, la sua ricerca artistica veniva quindi giudicata spesso come eccessivamente “decadente”. Marchio che molti giornalisti, anche italiani, avevano adottato per definirlo.

Tra le influenze dichiarate di Bowie, che pure ha sempre mantenuto una forte distanza con l’etichetta di intellettuale che non gli apparteneva, vi sono James Joyce e William Burroughs, con il quale amava affermare che l’immagine e il suono di una parola contengono altrettante informazioni rispetto al loro significato dizionario (Usher 1997). Le parole servivano a Bowie anche per interrompere ogni possibile connessione che si poteva creare tra se stesso come interprete e i contenuti tematici delle sue canzoni. Rifiutava come già accennato l’autobiografismo, e in questo senso la

creazione di personaggi, adottata specie nel primo periodo, assumeva una funzione centrale: svuotare la propria soggettività e riempirla con quella di un personaggio creato ad hoc, adottando una tecnica creativa teatrale o addirittura drammaturgica, rispetto alla quale si esprimeva in questi termini:

Bertolt Brecht riteneva che fosse impossibile per un attore esprimere ogni sera emozioni reali con naturalezza. È necessario piuttosto rappresentare le emozioni in modo simbolico. Non si tratta di trascinare lo spettatore nell'ambito emotivo di quello che si fa, ma di offrirgli qualcosa che gli permetta di instaurare un proprio dialogo con quello si rappresenta. La rabbia o l'amore si interpretano attraverso gesti stilizzati. La voce non si alza e si abbassa e il viso non assume tutta la gamma di espressioni, come invece avviene nella recitazione naturalistica. L'ho sperimentato fin troppe volte durante la mia carriera. Buona parte di ciò che viene percepito come esibizione o composizione manierata in realtà non è che una presa di distanza dal tema trattato (*subject matter*), per concedere al pubblico la possibilità di sviluppare una propria relazione con quello che sto raccontando. È un concetto che arriva direttamente da Brecht, il quale ha esercitato una grande influenza su di me come ribelle (*whippersnapper*). Si può applicare a qualsiasi forma d'arte. Consiste nel riuscire a creare uno spazio tra il tema che stai trattando e te stesso come artista.

Io canto note che stanno al posto delle emozioni. Sinceramente quale sia il tema (*subject matter*) di cui tratta l'album è qualcosa di cui non potrebbe



David Bowie con un libro su Buster Keaton nel camerino per il trailer di *The Man Who Fell to Earth*, New Mexico 1975 (Photograph: Steve Shapiro).

importarmi di meno. Io ho solo necessità di avere a disposizione parole per le canzoni. Mentre scrivo le parole immagino che all'interno vi si inseriscano molti elementi subconsci, e che probabilmente raccontino qualcosa di me. Ma è come se le parole stessero semplicemente al posto di altre parole: "alcune parole vanno qui, e poi, ecco qua, ancora un po' di parole". Tutto qui. È come quando si fa uno schizzo per un quadro. Si fa un abbozzo di qualcosa che prende una forma: qui un sole, qui una casa. E funziona. È l'entusiasmo che dà corpo alle cose (More 1997, traduzione mia).

Bowie ha sempre amato l'idea di essere considerato solo un tramite, un'antenna che raccoglie le idee circostanti in quel momento e ne fa una sintesi, senza caricare il tutto di una narrazione in prima persona e di una spiccata soggettività. Per enfatizzare questa modalità ha spesso fatto ricorso nei testi alla casualità, adoperando ritagli di frasi random, o addirittura ideando un software per riprodurre digitalmente il procedimento di randomizzazione casuale delle parole.

L'uso che Bowie ha fatto della cultura accademica o della riflessione concettuale più in generale, è alquanto peculiare. Pur non avendo avuto un percorso regolare di studi, la sua curiosità intellettuale da autodidatta lo ha portato ad essere un divoratore di libri. Quindi nelle sue interviste non è infrequente il riferimento ad autori e studiosi che in modo più o meno diretto hanno riflettuto sul processo artistico, come nel caso appena citato di Brecht, oppure quello di Roland Barthes (Egan 2015). E mentre parla di Brecht egli sembra citare fedelmente la questione della *distanza dal tema*, collegata alla ridefinizione del rapporto con il pubblico in favore di un nuovo teatro (Brecht 1929 (2014), 61-63). Bowie ha ripreso più volte nel corso degli anni la questione della "presa di distanza", intesa in particolare come un diverso atteggiamento che i musicisti britannici, giunti dopo l'era hippie, manifestavano nei confronti di un passato del rock appena trascorso.

Nella sua fase adulta e matura, Bowie sembra aver preso coscienza di quel processo di rilettura "postmoderna" (è lui ad adoperare il termine citando George Steiner) che nella pratica lui ed altri musicisti come i Roxy Music, provenienti da una formazione di scuole d'arte, avevano posto in essere (Gross 2016).

Il suo sguardo retrospettivo nella fase di mezza età, concentrato ad analizzare la scintilla che muoveva la sua creatività nella fase giovanile, risulta molto lucido e lineare: si trattava a suo dire di rileggere la musica rock in un modo diverso, inserendovi l'elemento teatrale e facendovi convergere

elementi di altre arti per ottenere il risultato di un *pudding*, un budino che mescolava assieme il tutto. Andando a scindere e recuperare le singole fonti della sua ispirazione (il teatro kabuki o l'espressionismo nel cinema ad esempio), non troviamo niente di particolarmente innovativo o trascendentale. Ma l'insieme è incredibilmente efficace ed è in grado di dare ragione del suo successo, motivato soprattutto dell'essere riuscito a portare sulla scena del rock'n'roll elementi provenienti da forme di cultura 'alta', assimilati però in modo tale da non risultare come forme di citazione o di trasferimento posticcio. Piuttosto hanno funzionato da stimolo creativo per Bowie stesso e per il pubblico, il quale non era chiamato ad assistere ad un'operazione intellettuale, tutt'altro. Partecipava delle performance, delle emozioni e della carica corporea che il rock ha saputo portare con sé, ma con un linguaggio dai contenuti più densi. Un percorso che partendo dalla fase di rottura e di provocazione creativa, si era arricchito di una complessità e di una profondità maggiori, senza perdere di vista la componente di ironia e anche di gioco puro e semplice, che era preponderante nella prima fase carriera, ma che di tanto in tanto riaffiorava. Pensiamo ad esempio alla performance televisiva nel famoso *Saturday Night Live* (NBC), il 15 dicembre del 1979. Qui Bowie compie un'eccellente esecuzione musicale e una giocosa – nuovamente provocatoria – e surreale messa in scena visiva: in un brano era vestito da manichino, in un altro era in tailleur e scarpe con tacco, e nell'ultimo impiegò invece una grafica digitale con un pupazzo che negli ultimi fotogrammi mostrò un pene in erezione, senza che la produzione del programma fosse potuta intervenire.

### 3. INNOVAZIONE MUSICALE E PERFORMANCE LIVE

La musica e il suono delle canzoni sono al di là di tutto ciò che di David Bowie si è consolidato nella cultura contemporanea. La traccia principale lasciata nella memoria non è contenuta in un film e neanche in uno spettacolo teatrale, tantomeno in un quadro. Sono canzoni come *Heroes* (1977), *Space Oddity* (1969), *Ashes to Ashes* (1980), *Life on Mars* (1971), *Let's Dance* (1983) e tante altre ad aver lasciato un'impronta indelebile, proprio in quanto compimento di un'intera esistenza dedicata alla creazione artistica, che in David Bowie ha trovato la strada della canzone per esprimersi al meglio. La moda, le immagini, le copertine, i costumi, i video sono componenti essenziali del suo complessivo processo identitario, ma la base su cui il tutto poggia è la ricerca musicale. E mentre per gli album è esplicitamente rimarcata la sua volontà di definire universi di volta in volta sempre nuovi, eterogenei e a modo loro singolari, le esibizioni dal vivo dimostrano invece l'estrema coesione del suo progetto musicale e identitario, e l'omogeneità

espressa nel flusso della performance live.

Negli anni Settanta Bowie si esibì in quattro tour approssimativamente coincidenti con la realizzazione di nuovi album: dopo *Ziggy Stardust* vi furono nel 1974 il tour di *Diamond Dogs*, nel 1976 quello di *Station to Station* (detto *Isolar*), e nel 1978 quello per *Low* e *Heroes* (detto *Isolar II*). Nel documentario BBC *Cracked Actor* (UK, 1974) di Alan Yentob sono contenuti ampi estratti del tour di *Diamond Dogs*, qui descritto come una sorta di *one-man show* nel quale Bowie cambiava messa in scena per ogni canzone, prediligendo un allestimento fortemente teatrale: *Space Oddity* veniva eseguita al telefono, su una poltrona, con una gru che arrivava a decine di metri d'altezza; per *Cracked Actor* veniva allestito un set cinematografico mentre Bowie interpretava Amleto baciando un teschio; *Diamond Dogs* veniva eseguita mentre egli era incatenato ad alcune corde con le quali progressivamente veniva immobilizzato. Riguardo a quel tour Bowie si espresse in questo modo: “era come se un film espressionista, a metà tra *Metropolis* e *Caligari*, prendesse vita su un palco, ma a colori e con una colonna sonora rock'n'roll” (Buckley 2013). Una frase che racchiude la sua intera estetica. Per il successivo tour del 1976 Bowie aveva invece deciso di rimarcare la propria identità europea: “the European canon is here” recita infatti in *Station to Station*. L'apertura del concerto veniva preceduta dai suoni elettronici e futuribili di *Radioactivity* dei Kraftwerk (1975), accompagnati dalle immagini di *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí (1928), con la sequenza che mostra la lama di un rasoio nell'atto di tagliare



Bowie canta mentre viene legato con le corde;  
Universal Amphitheatre, Los Angeles 1974.  
*Diamond Dogs* tour (Photograph: Terry O'Neill).

un globo oculare. La scenografia era composta da fasci di luce bianca su sfondo nero che catturavano l'immagine severa di un David Bowie nella sua ultima incarnazione.

Il Sottile Duca Bianco ("Thin White Duke") percorreva il palco vestito con rigidi pantaloni neri, panciotti neri, camicie bianche, e capelli lisci all'indietro, immaginandosi come un cantante di cabaret della Repubblica di Weimar, uscito dalla Berlino dei romanzi di Christopher Isherwood. L'apertura prevedeva *Station To Station* eseguita con una lunghissima introduzione rumoristica tra chitarre in feedback e sintetizzatori. Il brano, per lunghezza, complessità ritmica e struttura interna aveva caratteristiche affini alla musica *progressive*, e non era lontano dalle atmosfere di Frank Zappa.

In quel periodo Bowie si era circondato di numerosi musicisti appartenenti all'area del rock più incline alla complessità tecnica e strumentale: Brian Eno, Robert Fripp, Tony Kaye, Adrian Belew, Roy Bittan sono tutti nomi di musicisti che appartengono al gotha del rock del periodo e che contribuirono a condurre la musica di Bowie verso una dimensione lontana dalle sgargianti provocazioni del *glam*, affine invece a una ricerca sonora contraddistinta da una certa cupezza, talvolta un velo pretenziosa (come lo stesso Bowie la definì). Atmosfere che però si alternavano a momenti del tutto differenti nei quali riemergeva quella che potremmo definire la sua linea *soul-dance*, quella che si era concretizzata qualche anno prima con



David Bowie dal vivo, Falkoner Teatret, 29 Aprile 1976 a Copenaghen, Danimarca, *Isolar Tour* (Photograph: Jorgen Angel/Redferns).

l'improvvisa svolta di *Young Americans* (1975).

È qui che avviene una delle innovazioni più significative sul piano musicale operate da Bowie: in un panorama sonoro nettamente diviso tra generi, musica bianca vs musica nera, rock vs disco music (mondi che non solo non comunicavano tra loro ma esprimevano forte diffidenza reciproca) egli riuscì ad edificare non uno bensì numerosi ponti per collegare queste isole separate. Basta ascoltare le versioni dal vivo – tra il 1976 e il 1978 – di brani come *Fame*, *Stay* o la stessa *The Jean Genie* (ripensata con arrangiamento funky), per comprendere come David Bowie avesse già attraversato in precedenza quelle porte che la *new wave* dei Talking Heads avrebbe poi aperto verso nuovi mondi sonori. E non sarà affatto casuale l'esplosione del successo *mainstream* che giungerà per lui con *Let's Dance* nel 1983.

La possibilità di coniugare il rock con la dance attraverso ritmi ben poco accondiscendenti e consueti, era il risultato di una sperimentazione che Bowie stava portando avanti da anni, specialmente nei tour dal vivo. La stessa hit *Let's Dance* in realtà possiede un ritmo ben poco ballabile e se in quel periodo si ballerà, e molto, sarà per la sua celebrità, e non viceversa. Per cogliere appieno la lenta elaborazione di questa visione sonora un utile ascolto consiste nel *Live Nassau Coliseum* registrato a Uniondale (New York) il 23 Marzo del 1976 e contenuto come Bonus nella Special Edition dell'album *Station To Station* (2012). Qui si può ascoltare il trio base della band di Bowie in quello che è considerato il suo miglior tour in assoluto:



David Bowie esegue *Stay* dal vivo al Nassau Coliseum nel marzo del 1976.

Carlos Alomar alla chitarra, George Murray al basso, Dennis Davis alla batteria (in questa registrazione accompagnati alle tastiere e ai synth dal membro degli Yes, Tony Kaye). Il trio era composto da musicisti dotati di una formazione funky-soul-jazz che però con Bowie suonava per la maggior parte del tempo brani formalmente catalogabili come 'rock'. Il risultato naturalmente è sorprendente.

Tra il 1976 e il 1980 Bowie sviluppò in modo più maturo quell'idea di espressione artistica che inseguiva dall'inizio della sua carriera. Le intuizioni, gli stimoli, i modelli a cui aveva guardato e continuava a guardare in tutte le direzioni, dalla letteratura al teatro al cinema alle arti visive, stavano coagulando in un unico progetto espressivo di matrice prevalentemente sonora. "Il rock, egli asseriva, è almeno una decina d'anni indietro rispetto alle altre arti, forse più: negli anni settanta il rock è appena arrivato al dadaismo" (Watts 1978). Ecco perché era necessario attingere ad un panorama di fonti creative molto più ampio della musica rock stessa. Nel tour di quell'anno Bowie eliminò pantomime e teatralità per concentrarsi totalmente sull'evoluzione e sulla sperimentazione della dimensione sonora, così come aveva fatto, dichiarandolo in modo esplicito, nel corso della composizione dei tre album berlinesi.



David Bowie traccia disegni cabalistici nella seduta fotografica per il retro della copertina dell'album *Station To Station* (1976).

#### 4. CONCLUSIONI

David Bowie campeggia sulla locandina del Torino Film Festival del 2016, a lui dedicato. Trent'anni fa non era scontato che ciò potesse accadere. La sua identità era prima di tutto quella di un *freak*, di una figura ambigua, come amavano definirlo i media italiani degli anni Settanta. Al di là del pubblico dei fan, il suo valore musicale è stato compreso con un certo ritardo, sia dalla critica musicale, sia dalla critica culturale e anche il successo è giunto in modo relativamente tardivo almeno a livello di massa, con una penetrazione ancora più forte proprio nella fase terminale della sua carriera. Al di là di *Blackstar* (2016), il cui successo può essere spiegato con il fatto che la pubblicazione sia coincisa con la sua morte, uno dei suoi dischi più venduti in assoluto rimane *The Next Day* (2013), cosa che è possibile considerare come una sorta di premio alla carriera tributatogli da parte dei suoi fan. La consapevolezza di quanto a fondo fosse entrato nell'immaginario collettivo è cresciuta nel tempo, invece di diminuire. La mostra itinerante *Bowie Is* del V&A Museum di Londra nel 2013 ha senz'altro contribuito alla legittimazione e istituzionalizzazione della sua figura, ma sono alcuni riconoscimenti ricevuti in occasione della sua morte che fanno ancor più riflettere. Numerosi sono stati i casi, distribuiti su più generazioni, di musicisti, specie britannici (su tutti Depeche Mode e Simple Minds), che hanno esplicitamente dichiarato un debito pressoché totale nei suoi confronti.



Manifesto del 34. Torino Film Festival, 2016.

Testimonianze e riconoscimenti sono giunti tra gli altri dall'allora Primo Ministro britannico David Cameron, dal Ministero degli Esteri della Germania "per aver contribuito all'abbattimento del Muro" (a Berlino inoltre è stata scoperta una targa nella casa da lui abitata), ma anche, inaspettatamente, da personalità del clero italiano (ad esempio il Cardinale Ravasi). Segnali provenienti dal mondo della cultura a livello internazionale ma, come abbiamo visto, anche dal mondo politico. Tracce indelebili lasciate da un musicista che attraverso la musica (pop, rock o semplicemente musica) e forme espressive originali, è riuscito a costruire un percorso artistico compiuto, come una lunga narrazione esistenziale fatta di nascita, crescita e morte, vissuta e pensata fino all'ultimo istante.



David Bowie *bomo legens*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Brecht 1929 (2014)

Bertolt Brecht, 'Über Stoffe und Formen' (1929), traduzione inglese in Silberman Marc, Giles Steve and Kuhn Tom, eds. *Brecht on Theatre*, London: Bloomsbury, 2014, pp. 61-63.

Buckley 2013

David Buckley, *David Bowie: the music and the changes*, London, Omnibus Press, 2013.

Egan 2015

Sean Egan (ed.), *Bowie on Bowie: interviews and encounters with David Bowie*, Chicago

Review Press, Chicago, Illinois, 2015, p. 252.

Friday 2015

Gavin Friday, "Foreword" in Eoin Devereux, Aileen Dillane, Martin J. Power (eds.), *David Bowie: Critical Perspectives*. Abingdon; New York, Routledge, 2015.

Gross 2016

Terry Gross, *David Bowie On The Ziggy Stardust Years: 'We Were Creating The 21st Century In 1971*, npr music, January 11, 2016.

More 1997

Joe More, intervista al magazine *Guitar Player*, aprile 1997.

Usher 1997

Rod Usher, *Still Bowie after all these years*, TIME Magazine, 10 febbraio 1997.

Watts 1978

Michael Watts, *Confessions of an Elitist*, Melody Maker, 18 febbraio, 1978.

Webster 1972

Charles Webster, *Live! David Bowie*, Record Mirror, 15 Luglio 1972.

Yentob 1997

*Changes Bowie At Fifty*, documentario di Alan Yentob, BBC 2, UK 1997.

## ENGLISH ABSTRACT

David Bowie played with Rock music treating it like a vital form of expression even if still unripe, and in some ways underdeveloped. Therefore, like any other form of art, it could be treated through a process of re-reading, and through a new analysis and metalinguistic point of view. To do so, he became a musician: he loved composing, recording in the studio and performing live. He gave each of these phases an innovative and transformative power, looking with great analytical attention to his precursors. He imagined alternative routes, feeding on cultural sources which primarily included the theatre, which provided him a broader view of the performance and of the identity of the rock musician, and then literature, cultivated music, cinema, visual arts. The Ziggy Stardust operation was conceived in this direction: a self-reflexive subject based on a musician who talks about being a rock star, while at the same time putting himself on stage in person and taking on the guise of his just created alter ego. A game of mirrors which, amplified by the media and by their visual and narrative mechanisms, got immediate feedback. The fictional dimension in Bowie landed well beyond the space of the stage; at the same time, he denied the need for a rock musician to stage his own intimacy and one's own experience. It was his narration of ideal characters (more or less fictional) that had to get on stage so that they might act as a possible model for the audience, in a the-

atrical and almost symbolist way. The artistic career of Bowie encompassed performances, emotions and the same body charge that Rock music could carry, enriching the latter with much denser content, without losing sight of the ironic and simply playful component. The musical concept is, beyond all, the way through which his identity was consolidated in contemporary culture, succeeding in making crossovers and fusions of genres, especially among Rock and Soul-Dance music: cultural bridges that have opened really innovative ways and have left a deep mark in contemporary popular culture.

# Voce, suono, sperimentazione

La musica di Bowie come teatro\*

Pierpaolo Martino



In Bowie i testi, sebbene molto densi e allusivi, rappresentano solo una componente del suo discorso musicale: si tratta di narrazioni parziali che hanno bisogno di una forma diversa di *scrittura*, che è quella sonora. La testualità del pop, come hanno infatti dimostrato studiosi come Franco Fabbri, Simon Frith, John Shepherd e Philip Tagg, eccede il verbale per includere elementi necessariamente performativi.

Frith sottolinea, nello specifico, come nelle canzoni le parole altro non sono che un *segno* della voce:

Una canzone è sempre una performance e le parole della canzone sono sempre parlate, ascoltate, nell'accento di qualcuno. Le canzoni sono più spettacoli che poemi; le canzoni operano in quanto discorso e il discorso agisce generando significati non solo semanticamente, ma anche in quanto struttura di suoni che rimandano direttamente all'emozione e a indicazio-

---

\* Il testo, proposto per gentile concessione dell'editore, è tratto da: Pierpaolo Martino, *La filosofia di David Bowie*, Mimesis, Milano 2016.

ni sul carattere. I cantanti utilizzano accorgimenti verbali, come altri non verbali, per rendere le proprie idee – enfasi, sospiri, esitazioni, cambiamenti di tono.

In questo senso, analizzando la forma canzone non si possono prendere in considerazione le parole senza i suoni e viceversa. Più che dalle parole, l'ascoltatore è attratto dalle intonazioni e dal timbro di chi canta; allo stesso modo, nella musica strumentale saranno determinanti, come vedremo, le *intonazioni*, gli accenti degli strumentisti. Del resto, come hanno dimostrato Bachtin e Volosinov, nel linguaggio quotidiano l'intonazione – in quanto espressione di una particolare valutazione – è un aspetto centrale nello scambio tra parlanti.

Per comprendere a fondo l'importanza del suono/scrittura nell'universo bowiano occorre misurarsi nuovamente con la dimensione corporea, in un processo in cui il suono – in quanto voce e musica – diventa necessariamente spazio teatrale.

In un saggio intitolato *La musica, la voce, la lingua* Roland Barthes afferma:

La voce umana è il luogo privilegiato (eidetico) della differenza: un luogo che sfugge ad ogni scienza perché non esiste scienza (fisiologia, storia, estetica, psicanalisi) che esaurisca la voce: per quanto si classifichi, si commenti storicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente la musica ci sarà sempre un resto, un supplemento, un lapsus, un non detto che si designa da solo. Questo oggetto sempre *differente* è posto dalla psicanalisi tra gli oggetti del desiderio in quanto mancante, cioè tra gli oggetti *a*: non c'è nessuna voce umana al mondo che non sia oggetto del desiderio – o di rifiuto: non esiste voce neutra [...]. Ogni rapporto con la voce è necessariamente amoroso, ed è perciò che la differenza della musica, come la necessità di valutazione, di affermazione, si manifesta nella voce.

Siamo dunque attratti in varie forme e gradi dalla voce altrui. La voce può essere oggetto d'amore o di repulsione ma mai di indifferenza. Occorre capire quali siano i meccanismi con cui ci relazioniamo, percepiamo, valutiamo il suono di una particolare voce.

Il discorso di Barthes su lingua, suono e musica pone un accento particolare sulla nozione di differenza. Si tratta di una differenza che non si costruisce nella pratica musicale, che non è frutto d'esercizio accademico, ma capacità di far parlare il proprio corpo, nel senso di far sì che il proprio corpo parli, in modo quasi autonomo, proiettandoci verso una risposta necessariamente

affettiva. Barthes definisce, appunto, la grana della voce “la materialità del corpo che parla la sua lingua materna”; si tratta di una definizione che parte dall’ascolto, dalla pratica d’ascolto e non solo dalla teoria. Nel celebre studio intitolato *La grana della voce*, Barthes parte dall’esperienza, dalla sua particolare esperienza di ascoltatore e quindi dal suo amore per un cantante, Panzéra, che egli contrappone – in quanto espressione di un canto della grana vocale – al più accademico Fischer-Dieskau.

Nel canto Barthes individua – a partire da Julia Kristeva – due componenti testuali: il *fenocanto* e il *genocanto*. Il primo rimanda a tutti i fattori relativi alla struttura della lingua, al genere e alle forme codificate, ossia esprime la personalità, la soggettività dell’artista ed è al servizio della comunicazione, della rappresentazione. Il *genocanto* è, invece, il volume della voce che canta e che dice, lo spazio in cui i significati germinano dall’interno della lingua e della sua materialità [...], è la *dizione* della lingua. Qui Barthes per dizione intende pronuncia. Il *genocanto* eccede la mera articolazione per farsi appunto pronuncia. Esso, a differenza del fenotesto, trova il suo spazio ideale nella gola e non nei polmoni. È il canto di una fisicità in divenire e che risulta imprevedibile; in questo senso esso è presente anche nella musica strumentale e trova espressione nel tocco, nella pronuncia musicale, che nel caso del pianoforte e degli strumenti a corda interessa non tanto il braccio, quanto i polpastrelli delle dita.

A nostro avviso si tratta di un canto che si colloca fuori dalla comunicazione dominante, ma che risulta tuttavia in grado di creare dei percorsi alternativi di significato, attraverso la significanza. Lo stesso Barthes *rispondendo*, attraverso il suo saggio, alla voce di Panzéra dimostra l’enorme rilevanza della grana vocale sotto il profilo comunicativo. La grana non è al di fuori del discorso musicale, ma va intesa come qualità del tutto particolare che esige risposte particolari.

Il saggio di Barthes, risulta assolutamente rilevante proprio in quanto invito all’ascolto, in quanto specificazione della molteplicità che risiede nel canto, nella voce e nella musica. Nella canzone le voci sono vive, lontane eppure vicine, esse raccontano una vita, anzi un insieme di vite, di episodi, di performance, di incontri del quotidiano, intonando parole comuni, con gesti, inflessioni comuni. Le grandi voci della canzone, sono in definitiva le voci che mettono in scena delle vite possibili. Sono voci la cui grana è stata scritta negli anni attraverso il dialogo, lo scambio, l’incontro con altre voci e altri musicisti.

Il significato di una canzone, si è detto, non è legato esclusivamente alle parole, esso scaturisce dalle intonazioni aperte, incerte, dalla memoria nella grana, che risuona del corpo e con il corpo. Per questo la voce di Bowie è in grado di cantare mille personaggi, mille passioni diverse attraverso una singola parola, un singolo nome o lemma sonorizzato, pronunciato con un colore con un accento ogni volta diversi. In questo senso anche le sue numerose interpretazioni delle grandi canzoni del passato risultano complesse enunciazioni che raccontano al presente, storie del passato e al passato storie del presente. La voce di Bowie è inoltre in grado di creare un ponte tra narrazioni e linguaggi diversi grazie alla capacità di far risuonare nel suo corpo una grande varietà di stili – dal rock al pop, dal jazz al blues, al soul – appresi nel corso di tutta una vita, attraverso l'ascolto della vita e dei suoni di altri musicisti.

La voce stessa di Bowie è quindi uno strumento destabilizzante e imprevedibile che fa pensare all'arte come forma di divenire piuttosto che di essere e soprattutto come spazio profondamente ironico. Il cantante enfatizza volontariamente la sua voce utilizzando inflessioni spesso esagerate, grottesche, per far comprendere al pubblico che ogni sua canzone è una performance consapevole. Bowie, in breve, non fa che mettere in scena la sua voce; di qui gli improvvisi cambi di registro e i salti di ottava con cui giocare con l'identità di genere o le alterazioni elettroniche che, sin dai tempi di *The Laughing Gnome*, ci proiettano in una sorta di palcoscenico sonoro.

È possibile parlare, soprattutto per il Bowie più maturo, di un uso carnevalesco della voce, in cui inflessioni, accenti, rumori e suoni che rimandano all'articolazione corporea (si pensi all'incipit del recentissimo *'Tis a Pity She's a Whore* da *Blackstar*) riescono a rendere visibile, presente il corpo apparentemente assente del performer. Altri aspetti della teatralizzazione della voce da parte di Bowie sono rappresentati dal suo uso del melisma, e dal falsetto con cui riesce ad accedere attraverso il suo corpo maschile ad uno spazio sonoro femminile.

C'è poi nell'opera dell'artista inglese una componente drammatica essenziale che è data dal dialogo tra il cantante e i suoi musicisti. L'unicità della grana vocale, come si è detto, è un parametro di valutazione che va oltre la voce in senso stretto, per interessare ogni sorta di strumentista. Il suono è immagine, è immagine sonora, è voce, è un dire che prescinde dal *detto* e che è significativo di per sé. Nella sua capacità di attraversare molteplici generi musicali, articolando un sound pluristilistico e pluridiscorsivo Bowie è riuscito a dialogare con paesaggi e personaggi sonori impreveduti e imprevedibili, sempre eccedenti, e spesso inauditi.

È vero, da un certo punto di vista, che il Bowie degli anni Sessanta, userà spesso lo spazio sonoro creato dai suoi musicisti, come sfondo, come tela, per certi versi come palco, in cui mettere in scena la sua performance vocale. Lo stesso pop sinfonico di *Space Oddity* può essere pensato in questi termini; dall'incipit con chitarra acustica dagli echi folk, agli sviluppi per certi versi psichedelici, la forte tensione drammatica e per certi versi spettacolare del brano viene infatti creata dalla numerose sovraincisioni vocali che mettono bene in scena l'idea di un personaggio amletico che si cerca, si interroga, interrogando al tempo stesso gli ascoltatori.

È con *The Man Who Sold the World* che assistiamo all'articolazione di una complessa dialogica musicale il cui senso sta tutto nel rapporto tra Bowie e altri attori sonori. L'hard-rock-soul, scuro e per certi versi spoglio dell'album vede in Tony Visconti (che sarà anche produttore del disco) il protagonista di una tela sonora in cui assistiamo ad una ridefinizione del ruolo del basso, che giocherà qui una funzione contrappuntistica rispetto alla voce di Bowie, persino più rilevante rispetto a quella svolta dalla chitarra di Mick Ronson, il cui protagonismo viene problematizzato – sin dalla primissima traccia intitolata *The Width of a Circle* – proprio dal bassismo colto, visionario e ironico di Visconti. Bowie suonerà con molti bassisti di spessore, dall'iconico Trevor Bolder a George Murray, da Tony Levin a Gail Ann Dorsey, ma il lavoro di Visconti nel secondo album bowiano, che tra l'altro oltre a produrre diversi suoi dischi suonerà il basso anche in diverse tracce di lavori bowiani più recenti, resta un esito tra i maggiori nell'ambito bassistico postmoderno. Il disco – che si pone, come si è detto, come complessa meditazione sul tema della follia – è caratterizzato da un'urgenza sonora senza precedenti e resta ancora oggi una delle cose migliori di Bowie; celebre è in tal senso la *title-track* caratterizzata qui da un arrangiamento essenziale e una connotazione per certi versi latino-americana e che rivivrà in futuro nelle iconiche reinterpretazioni di Kurt Cobain e Michael Stipe.

Si è già detto di Mick Ronson – attraverso la sua apparizione a *Top of The Pops* nella performance di *Starman* – come di un'icona fondamentale dell'universo bowiano; Ronson era, va detto, un chitarrista capace di un approccio distaccato e ironico rispetto al ruolo di protagonismo ricoperto dai rockers alla chitarra in pieno boom hippy. Era insomma in grado di essere un *inside-outsider* al pari di Bowie; il suo contributo nell'ambito del periodo glam di Bowie resta, in questo senso, indiscusso.

L'ultimo album degli anni Settanta a vedere Ronson al fianco di Bowie sarà *Aladdin Sane*, lavoro in cui, tra l'altro Ziggy attuerà la sua ultima metamor-

fosi. La *title-track* dell'album oltre a presentare, come si è detto, rimandi intertestuali a Waugh, resta celebre per la sua complessa articolazione sonora, in cui il canto lineare di Bowie, lascia spazio al pianismo *free* di Mike Garson, in grado di mettere letteralmente in scena quell'idea di follia con cui Bowie si misurerà più volte nella sua opera; una follia sonora, che eccede il jazz codificato fino ad allora *ospitato* e autorizzato in ambito pop, e che, proiettando verso le sperimentazioni berlinesi introduce bene al senso di *outsideness* che nutrirà la poetica bowiana nella seconda metà degli anni Settanta; un approccio simile lo ritroveremo soltanto in *1.Outside* del 1995 che vedrà ancora Garson come uno dei protagonisti di una delle più complesse tele sonore bowiane.

*Diamond Dogs* del 1974, invece, proietta letteralmente l'ascoltatore su di un palcoscenico sonoro in cui il cantante diventa protagonista di una trama dialogica all'interno della quale è lui stesso ad interagire con aspetti, voci, maschere e inflessioni sonore diverse di se stesso. Nell'album Bowie oltre a cantare suona la chitarra, il moog, il mellotron e soprattutto i sassofoni contralto e tenore. È interessante notare come per tutta la sua carriera Bowie continuerà a suonare il sassofono in maniera sempre divertita, decentrata e decentrante, mettendo in scena una sorta di diletantismo che diventerà punto di forza della sue performance strumentali. Qui in particolare si può parlare più che della singola voce di Bowie, di una pluralità di voci. Fa infatti qui il suo debutto, nella splendida sequenza composta da *Sweet Thing/Candidate/Sweet Thing*, la celebre voce baritonale di Bowie, una voce marcatamente teatrale, enfatica, che sembra citare il music-hall ma che soprattutto sembra problematizzare il gesto canoro stesso come esercizio coercitivo di autenticità. Ma *Diamond Dogs* è anche l'album delle citazioni e dei rimandi ironici, uno tra tutti quello al chitarrismo (cock-rocker) di Keith Richards dei Rolling Stones in *Rebel, Rebel* (e *Rock'n Roll with Me*).

*Young Americans* metterà in scena un esercizio simile di citazione, appropriazione e riscrittura di un genere musicale ben definito, in questo caso il *philly soul* di cui Bowie era un grande estimatore, ma che qui declinerà in un senso del tutto nuovo, utilizzando su quel sound un certo *make up* che, se da un lato ricorda la logica glam, dall'altro, nel celebre brano di chiusura, *Fame*, scritto a quattro mani con John Lennon, proietta verso le intuizioni postmoderne di Prince (che per ironia della sorte scomparirà proprio nello stesso anno della scomparsa di Bowie).

*Station to Station* del 1976 rappresenta a detta anche dello stesso Brian Eno uno dei migliori dischi di tutti i tempi. Il celebre brano di apertura tra-

duce il suono bowiano in puro spettacolo, in fatto drammatico, attraverso una giustapposizione senza precedenti di soluzioni sonore che qui più che altrove dicono di un Bowie in grado di anticipare il futuro, di proiettare l'ascoltatore verso una fruizione e comprensione musicale nuova e inaudita. Molto interessante al di là dei *soundscape* chitarristici e dei *cluster* pianistici iniziali, sarà la figura di basso ribattuta, eseguita secondo la logica barthesiana a cui si è fatto riferimento con un suono ben preciso ossia presumibilmente quello di un Fender P Bass, *picked*, suonato tramite un plettro da George Murray, che diventerà poi il bassista di riferimento di Bowie per il resto degli anni Settanta.

Quella che molti definiscono trilogia berlinese è in realtà composta da tre narrazioni piuttosto diverse e in cui, tuttavia, si può parlare di una certa continuità in rapporto soprattutto ai primi due capitoli, ossia *Low* e *Heroes*. Il primo dei due è una sorta di colonna sonora di un paesaggio mentale desolato e desolante, in cui il dolore e l'alienazione del protagonista creano una bellezza senza precedenti, nella quale si alternano linearità narrativa e sperimentazione, poesia e dissonanza, erotismo vocale e sonorità liquide dei sintetizzatori, suonati da Brian Eno (che qui farà uso delle sue celebri "oblique strategies"). Come nota Hugo Wilcken in uno dei migliori testi di analisi bowiana degli ultimi anni, dedicato nello specifico al primo degli album berlinesi, il senso di *Low* resta tutt'oggi molto complesso e tuttavia si può dire in sintesi che ha parecchio a che fare con l'idea di con-fondere una sensibilità sperimentale, di matrice Europea e un canale comunicativo essenzialmente americano. E qui è possibile cogliere ancora una volta un rapporto molto stretto tra l'arte di Bowie e la pop art di Warhol. *Low* metteva in scena un senso di alienazione modernista e una commistione senza precedenti di ritmi R&B, elettronica e minimalismo prescindendo da ogni approccio narrativo tradizionale.

"*Heroes*" si pone ancora oggi come uno degli album più iconici e noti del corpus sonoro bowiano. Anche qui si registra la simultaneità e compresenza di pulsioni contrastanti e contraddittorie, ma in fin dei conti è ciò che succede quando si cerca di leggere a fondo, di indagare con passione e intelligenza l'umano. La *title-track* stessa vive di questa perfetta sintesi tra semplicità e complessità, lirismo e spessore; l'arrangiamento stesso del brano dice attraverso la sua stratificazione – nello specifico attraverso le molteplici sovrapposizioni di chitarra incise da Robert Fripp – la molteplicità insita in Bowie. C'è poi l'aspetto legato ai numerosi brani strumentali presenti nei due album che al di là delle geniali intuizioni e architetture sonore proposte da Eno e Bowie sembrano per certi versi *comporre* uno

spazio sonoro silenzioso e accogliente, in cui la voce di Bowie sembra tacere per un attimo e mettersi in ascolto della voce e delle pulsioni affettive degli ascoltatori. Interessante notare come la stessa *Heroes* era nata come uno strumentale su cui poi il cantante su invito di Eno decise di aggiungere una linea vocale all'ultimo minuto; una vicenda che sembra porre il fruitore bowiano nella posizione di eroe *possibile* all'interno delle complesse vicende sonore narrate nei dischi. Questi dischi saranno inoltre fondamentali per la nascita di un'esperienza centrale in ambito anglofono quale fu la *new wave*.

Le soluzioni sonore dei due album successivi, e in particolare i virtuosismi chitarristici di Adrian Belew in *Lodger* e Robert Fripp in *Scary Monsters*, sembrano tuttavia raccontare un'altra storia, ossia un altro approccio nella poetica bowiana, in cui gli spazi dilatati, le soluzioni quasi cinematografiche dei due album precedenti sembrano messi da parte in nome di una scrittura veloce, ritmica e a tratti pungente. È possibile in questo senso vedere una certa continuità tra le soluzioni sonore di questi due dischi. *Lodger*, che contiene esiti musicali molto diversi tra loro, non fu inciso nei celebri Hansa studio di Berlino, ma in America. L'iconico brano di apertura *Fantastic Voyage* mette in scena un avvincente teatro vocale bowiano, con vibrato e altri virtuosismi canori che sembrano proporre un melodismo centrato e accessibile. Ma il brano successivo *African Night Flight* non fa che decostruire quest'idea attraverso un canto decentrato, in uno spazio sonoro in cui dominano le chitarre di Belew e le tastiere di Eno. C'è poi nel disco il primo episodio bowiano a presentare un andamento *dub reggae* declinato secondo una logica funk; il cantante tornerà ad esperimenti del genere con l'album *Tonight* del 1984. Non mancano nel disco i rimandi a un certo funk bianco, che in quegli anni diventerà un tratto distintivo di una band newyorkese quale i Talking Heads.

*Scary Monsters* del 1980, da molti considerato l'ultimo grande album di Bowie, presenta sin dalla primissima traccia, intitolata *It's No Game N. 1*, un *art-pop* sofisticato nutrito da un dialogismo destabilizzante in cui il Bowie centrato di *Fantastic Voyage* sembra quasi parodizzato nello scambio verbale tra Bowie e Michi Hirota, che declina in un senso del tutto diverso un'idea possibile di teatralità giapponese. Qui al contrario di *Lodger* è il secondo brano (intitolato *Up the Hill Backwards*) a dipingere, almeno nelle prime battute, un paesaggio pop rassicurante con un Bowie *corale* e che tuttavia viene immediatamente destabilizzato dal solismo tagliente e acido della chitarra di Fripp. Uno dei momenti sonori più iconici dell'album resta tuttavia l'incipit di *Ashes to Ashes*, che sembra dire un ciclo – che è poi quello artistico di Bowie – che non può concludersi e in cui le tastiere di Andy

Clark interrogano lo *slap* di George Murray in uno dei giri di basso più belli della storia della popular music, dove tre note La $\flat$ , Mi $\flat$  e Si $\flat$  vengono ripetute un numero di volte variabile – ma che potrebbe essere anche infinito – dimostrando come la cornice di un testo (offerta qui dal basso di Murray), può, ancora una volta, secondo una logica derridiana, essere la sua parte più rilevante, ponendosi così come interrogazione e risposta rispetto alle enunciazioni canore bowiane.

L'album di maggior successo commerciale di Bowie resta tuttavia *Let's Dance* del 1983 prodotto da Nile Rodgers, il chitarrista degli *Chic*, una delle band più influenti della scena Disco di fine anni Settanta. Le due tracce più note del disco sono senz'altro la *title-track* e *China Girl*; si è detto di come Bowie prima delle registrazioni dell'album fosse stato coinvolto nelle riprese di *Furyo*, ebbene *China Girl* va inserito all'interno di questo rinnovato interesse di Bowie nei confronti dell'Oriente; va detto tuttavia che qui la ragazza del titolo diventa un oggetto, un'immagine che Bowie e Rodgers traducono in maniera fin troppo diretta in una figura di chitarra per quarte, dal sapore orientale, costretta, per certi versi mortificata, dall'andamento ritmico del brano da classica pop song anni Ottanta. Unica nota di merito di *China Girl* resta la figura di basso del *verse* in quanto, nella sua cantabile e chiara geometria, riesce a caricarsi di un'affascinante connotazione erotica. In breve qui la musica sembra raccontare una storia più interessante di quella offerta dai contenuti verbali, cosa che accade anche nella *title-track*, che al di là della narrazione amorosa prevedibile, affascina soprattutto nel suo porsi come elogio della possibilità di *scrittura* del corpo attraverso il ballo e la danza. Il ballo è infatti linguaggio diretto, intercorporeo, non-mediato. Utilizzando la terminologia di Julia Kristeva si potrebbe dire che la comunicazione attivata attraverso la danza e il ballo si articola su una dimensione semiotica (piuttosto che simbolica), una dimensione in cui un insieme di segni corporei – suono, ritmo, pulsazione – mette in discussione la possibilità, ovvero l'esclusività, di un linguaggio comunicativo governato da norme simboliche.

Qualche anno più tardi Bowie collaborerà con un altro celebre chitarrista americano, attivo soprattutto in ambito jazz, Pat Metheny. I due lavoreranno a un brano pubblicato nel 1984, incluso poi nella colonna sonora scritta da Metheny per *Il gioco del falco*, film del 1985 diretto da John Schlesinger e intitolato *This is Not America*. Si tratta di una composizione che rimanda chiaramente al sound del Pat Metheny Group con un bel lavoro di tastiere di Lyle Mays e nella quale tuttavia Bowie iscrive una delle sue performance vocali migliori, in cui sembra muoversi con agilità tra il suo tono

baritonale e dei falsetti, che sembrano dare perfettamente corpo al senso di negazione di un'identità precisa, peraltro uno dei temi possibili del film. Il migliore degli episodi musicali degli anni Ottanta resta tuttavia, a nostro avviso, *Absolute Beginners* per la straordinaria sintesi operata qui da Bowie tra passato e presente, tra un certo mood anni Cinquanta (che poi rimanda alle atmosfere descritte da MacInnes nel romanzo) e un'enunciazione canora in grado di farsi scrittura urgente e maledettamente presente, simile a quella di MacInnes appunto, nel ricordo eccedente e avvolgente di un passato trascorso a Soho con suo fratello Terry che era morto qualche mese prima delle incisioni del singolo. Ci sono poi gli archi e soprattutto i fiati e i rimandi al jazz che mettono in stretto rapporto il brano agli altri contributi pensati da Gil Evans, per la colonna sonora del film di Temple.

Per il disco che segna il suo rientro sulle scene negli anni Novanta, ossia *Black Tie White Noise* del 1993 il cantante si avvarrà della collaborazione di uno dei più grandi jazzisti americani dell'epoca, ossia Lester Bowie (con cui ironicamente condivideva il cognome). Il solismo acido, altisonante, graffiante e dissonante del celebre trombettista (leader e fondatore degli Art Ensemble of Chicago) resta una delle cose migliori del disco, soprattutto in brani quali *You've Been Around* e *Jump They Say*. È interessante notare come la stima e l'ammirazione del cantante inglese per Lester Bowie si tradurrà in un omaggio strumentale, *Looking For Lester*, incluso nel lavoro, in cui la tromba di Bowie si muove in maniera libera, non costretta in un contesto sonoro disco funk, con un risultato che sembra rimandare al Miles elettrico degli anni Ottanta. La penultima traccia dell'album assume invece il senso profondamente ironico di un *meta-tributo*, di un tributo ad un tributo fatto l'anno prima da Morrissey allo stesso Bowie attraverso un suo brano *I Know it's Gonna to Happen Someday* (che voleva essere una parodia di *Rock'n Roll Suicide* del Bowie-Ziggy) incluso nell'album *Your Arsenal* del 1992 prodotto dallo stesso Mick Ronson (che in un complesso gioco di specchi ritroviamo in veste di chitarrista nella cover presente in *Black Tie White Noise*).

Il disco degli anni Novanta più discusso del corpus bowiano resta senz'altro *1. Outside*, della cui complessa dimensione letteraria e multimodale si è detto nello scorso capitolo. Ciò che qui ci interessa è la straordinaria inventiva e innovazione che presenta la componente più strettamente musicale dell'album (che, va detto, non va comunque isolata dalla dimensione testuale più ampia del disco). In molti hanno insistito sul rapporto di continuità con i lavori della trilogia berlinese; in effetti la produzione a cura di Brian Eno rappresenta un aspetto centrale nella definizione dei suggestivi *soundscapes* che caratterizzano il lavoro. Ma un aspetto probabilmente ancora più

affascinante e interessante del lavoro è dato dal ricorso al tipo di jazz libero e imprevedibile di cui si è detto a proposito di *Aladdin Sane*. Non è un caso che nel disco ritroviamo al piano un Mike Garson in forma smagliante, affiancato da uno dei più grandi batteristi contemporanei, ossia Joey Baron, figura chiave della scena downtown newyorkese a partire dalla metà degli anni Ottanta. Seminale sarà il suo lavoro all'interno di formazioni quali il Bill Frisell Trio con Kermit Driscoll al basso e i Naked City (nonché i Masada) guidati dal sassofonista e compositore John Zorn. In *1. Outside* Baron introduce – attraverso i suoi *fill*, le sue improvvisazioni e le sue inversioni (si ascolti in particolare *A Small Plot of Land*) – un altro accento, un altro tempo, o meglio un'interruzione e un intervallo rispetto alla logica e al ritmo spesso troppo codificati del pop, dando corpo a un senso di *outsideness* che non fa che rendere più potente l'enunciazione bowiana.

Un lavoro diametralmente opposto è rappresentato da *Earthling* del 1997 in cui l'artista si misura con linguaggi chiave della musica degli anni Novanta, quali techno, jungle e soprattutto drum 'n' bass con l'ausilio della produzione di Mark Plati e Reeves Gabrels. Come osserva Trynka, sebbene l'immagine che giungeva ai fan di Bowie era quella di una sorta di vecchio "papà in discoteca", il disco presenta brani molto efficaci, come *Little Wonder* con un Bowie dalle inflessioni cockney che dialoga con potenti figure chitarristiche e percussive. Il disco tuttavia appare troppo legato alla ripetizione di formule e a volte suona come un loop di soluzioni prevedibili. Al di là degli esiti a tratti problematici del lavoro, va comunque lodata la capacità di Bowie di ridefinirsi dialogicamente, a proprio rischio e pericolo, rispetto a forme musicali lontanissime da quelle a cui erano abituati i suoi estimatori, anche se, va detto si tratta di formule e tendenze che erano sul mercato ormai da un po' di tempo (e che quindi Bowie non anticipò, come era stato invece in grado di fare in altri casi in passato, in alcun modo). Con lo stesso team, ossia Gabrels e Plati, Bowie pubblicherà invece un altro lavoro – ossia *'hours...'* del 1999 – che segna un ritorno al Bowie narrativo e cantabile e che tuttavia al di là del singolo *Thursday's Child* sembra non convincere critici e sostenitori.

Il nuovo millennio ci consegnerà invece un artista di grande spessore, intelligenza e capacità creativa, all'altezza, per certi versi, del Bowie degli anni Settanta. Anche qui la sua estetica sonora si definirà in rapporto dialogico rispetto alla capacità di scrittura e inventiva di alcuni musicisti straordinari. Si è detto di come *Heathen* del 2002 – in cui dopo anni di assenza vi è un ritorno alla produzione di Tony Visconti – si ponga come suggestiva e ispirata narrazione post 9/11, in grado di mettere in scena a partire dal brano

di apertura *Sunday* la compresenza e simultaneità di pulsione e idee contrarie, esprimendo così un aspetto centrale della filosofia bowiana. Sin dai primi secondi del brano, l'arduo compito di sonorizzare questa complessità sarà affidato agli affascinanti, eterei e indefiniti loop di chitarra elettrica (in *reverse*) a cura di David Torn, che qui traducono bene l'idea di identità *nella* differenza. Torn, va detto, è uno dei maggiori chitarristi contemporanei attivi in ambito jazz e *avant*; il suo sound liquido è stato un punto di riferimento per artisti quali David Sylvian e Mick Karn, nonché per produzioni chiave dell'etichetta tedesca Ecm. Nella quarta traccia dell'album, intitolata *Slow Burn*, Pete Townshend mette invece in scena un chitarrismo drammatico, sofferto, in cui il suono in saturazione vive nel tempo incerto dato da un complesso uso di riverberi e delay; in brani come questo, la chitarra sembra raccontare una storia nella storia, al punto che il canto bowiano sembra essere qui quasi una variazione sul canto di Townshend, che a quasi due minuti dall'inizio iscrive nel brano uno dei più bei soli chitarristici del nostro tempo – proprio per il suo rifiuto di qualsiasi esercizio virtuosistico e per il preferire il suono in quanto immagine e suggestione visiva – a cui fa da contrappunto ritmico il lavoro della sezione di fiati.

Torn sarà presente anche in alcune tracce dell'album successivo di Bowie, ossia *Reality* del 2003, che se da un lato offre un ventaglio sonoro più ampio rispetto al disco precedente, sembra tuttavia articolare un'enuciatazione musicale complessiva meno centrata e potente. Una nota di merito va data al singolo *New Killer Star*, che come il brano di apertura del precedente album si apre con un sofisticato e intelligente loop di Torn. Dopo la pausa discografica di ben dieci anni, Torn sarà tra i protagonisti del ritorno sulle scene di Bowie con *The Next Day*; prezioso sarà il suo contributo, fatto di piccoli gesti sonori, a brani quali *The Stars (Are Out Tonight)* dove il suo sound spazializzato nel riff principale lascerà spazio ad un bel bridge dal sapore flamenco, per risolversi in una bellissima immagine in coda (che con-fluirà poi nel lavoro di archi). Anche qui la produzione sarà affidata a Tony Visconti che suonerà anche il basso (affidato nel resto del disco a Tony Levin e Gail Ann Dorsey) in brani quali *Valentine's Day* e *(You Will) Set the World on Fire*, dove all'eleganza e al minimalismo della prima traccia si contrappone la pulsione molto rock della seconda, in cui il lavoro di Visconti sembra rimandare al suo contributo pionieristico in *The Man who Sold the World*.

In *Blackstar*, pubblicato due giorni prima della sua scomparsa, avvenuta com'è noto il 10 gennaio 2016, Bowie metterà in scena la sua stessa *fine* attraverso un album che, paradossalmente, grazie al sound aperto, caratterizzato dalle intuizioni improvvisative dei musicisti e dalla sua straordinaria

performance vocale, sarà in grado proprio di eccedere ogni idea di chiusura e conclusione. Si tratta, va detto subito, di un disco importante e di un esito musicale tra i maggiori e tra i più significativi del nuovo millennio, per una molteplicità di motivi.

La band composta di jazzisti della scena downtown newyorkese, con cui Bowie entrerà in contatto grazie al suo lavoro con l'orchestra di Maria Schneider per *Sue (or in a Season or Crime)*, è tra le migliori che Bowie abbia mai avuto. *Blackstar* è uno dei pochissimi dischi di avant pop e più in generale di *popular music* in cui il sassofono e in particolare il sassofono di Donny McCaslin trova una sua dimensione ideale, libera, per certi versi imprevedibile, come dimostra del resto la lunghissima traccia d'apertura che dà poi il nome al disco, dove è il sassofono, ribattendo pochissime note, a trasportarci dalla prima sezione *up-beat* alla sezione conclusiva più dilatata e narrativa. Nella seconda traccia – *'Tis a Pity She Was a Whore* – McCaslin sarà invece il protagonista assoluto della tela sonora bowiana, articolando un complesso solismo cromatico, fatto di note incerte, interrogative, che nei minuti conclusivi del brano ci portano in territorio *free*, per rientrare poi in un spazio contrappuntistico sempre, va detto, poco convenzionale.

*Lazarus*, forse il più celebrato brano del disco, *vive* sin dalle prime battute del prezioso lavoro di basso di Tim Lefebvre che si *muove* qui tra frequenze *iper-low* e una grana sonora preziosa e leggera – suggerita dall'uso del plettro (in un omaggio quasi dovuto al Peter Hook dei Joy Division) – in grado di valorizzare la figura melodica d'apertura (che ricorda il brano *She Lost Control* dei Joy Division) e l'elegante intervento solistico in chiusura.

In tutto ciò non si può non fare riferimento al ruolo di Bowie che al di là dell'intelligenza letteraria di questa sua ultima visione, è davvero unico per la sua capacità di vivere – qui più che altrove – la musica come teatro, giocando con maschere sonore di ogni tipo, che se da un lato danno corpo al suo virtuosismo e alla sua padronanza vocale in un periodo di drammatica sofferenza fisica, dall'altro lasciano spazio al corpo in quanto spazio grottesco e risorsa carnevalesca, come nei secondi iniziali di *'Tis a Pity She Was a Whore* che *registrano*, si è detto, suoni legati all'articolazione all'interno della cavità orale.

Una scena sonora simile la troveremo in *Dollar Days* dove i suoni altri, imprevisi e non autorizzati, sembrano essere quelli di un foglio di carta, (o forse di un *testamento*) e di un sospiro che precede probabilmente il momento creativo, quasi a voler suggerire l'idea di musica e di vita in quanto

forme di scrittura, proiettate verso un tempo a venire. È questo il brano in cui Bowie guarda a se stesso come attore, artista, performer, in breve come *scrittore* in grado di distaccarsi da una certa declinazione del passato e proiettarsi verso uno spazio utopico e affermativo che è quello di una vita oltre ciò che sembra morte (e più in generale negazione). Qui al di là del bel melodismo introdotto da McCaslin e che funge quasi da cornice del brano, colpisce e per certi versi sconvolge l'eleganza e l'intelligenza del chitarrismo di Ben Monder, degno erede, in questa sede, di Torn nella sua capacità di commentare e sintetizzare in pochissime note e figure di chitarra elettrica (che sembrano qui rimandare oltre che a Torn anche a Frisell), il senso della narrazione verbale bowiana su uno sfondo, su una tela solida, apparentemente umile e assolutamente preziosa di chitarra acustica.

A mesi (probabilmente anni) dalla sua scomparsa, è possibile a nostro avviso ritrovare Bowie e ritrovarsi nell'ascolto di *I Can't Give Everything Away*, in quanto ultima traccia del suo ultimo disco; è questo probabilmente il brano che ci conferma che *Blackstar* è in realtà un disco che (come per certi versi tutta l'opera di Bowie) non finisce, non si conclude, ma proietta necessariamente verso un tempo a venire, verso un altrove che qui trova la forma di un drone di sintetizzatore – che ricorda molto quello *spazio*, caro al Bowie del primo periodo – e che funge da paesaggio sonoro accogliente, in grado di sonorizzare le complesse emozioni di chi ascolta un disco intenso come (*Blackstar*). C'è poi anche qui, forse più che altrove, la grana vocale di Bowie: quei ritmi, quelle inflessioni e quegli accenti irripetibili e drammatici che, come abbiamo visto, hanno fatto di Bowie un *attore* unico nella storia della musica contemporanea. È possibile, quindi, pensare l'*afterlife* di Bowie proprio a partire dal tappeto sonoro e dal tacere (vocale) che ritroviamo in coda a questa sua ultima traccia; è proprio partendo da qui, da questo spazio marginale, che possiamo incidere con Bowie e attraverso Bowie un'altra storia, un'altra narrazione in grado di eccedere il tempo piccolo della morte.

#### ENGLISH ABSTRACT

Approaching Bowie's music in theatrical terms means to translate his work into a sort of dialogue between dialogues where music interrogates other art forms and in which images, sounds and words constantly redefine themselves. Identifying the relationship between Wilde and Glam Rock and the collaboration between Bowie and Lindsay Kemp – whose dissonant and

contradictory poetics deeply influenced the singer himself – as point of departures, the book stands as an attempt to access Bowie's fascinating world of images, and to investigate the theatrical dimension of his lyrics, which are inhabited by many different masks and voices. The least studied aspect in Bowie's discourse is possibly his musical experimentalism and the sonic inventiveness, which lie at the core of his artistic philosophy and on which the last section of the present volume focuses. The main aim of the book is to let the reader understand how in Bowie's philosophy, music as theatre, is able to address the listeners' emotions, turning them into the true protagonists of the process of sense production.



# David Bowie in mostra: Il corpo è compiuto!

A proposito di “David Bowie Is”, al MAMbo

Antonella Huber

“It is strange that dress has been generally denied the status of art, when it is actually a most happy summation of esthetic, philosophic and psychological components. While painting, sculpture and dance have very definite limitations, dress at its best not only comprises notable elements of these arts, but its sovereign expressiveness through form, color, rhythm—it has to be worn to be alive—its intimate relation to the very source and standard of all esthetic evaluations, the human body, should make it the supreme achievement among the arts.”  
Bernard Rudofsky\*

## I. LE VARIABILI DEL CERIMONIALE

Da quando Giorgio Armani è sbarcato al Guggenheim di New York, tra Germano Celant e Robert Wilson, ormai quindici anni fa, tutti i grandi musei sembrano fare a gara per rendere omaggio alla moderna iconodulia, riservata allo star system della moda e più in generale alle icone della cultura visuale contemporanea espressa dal mondo dello spettacolo. A giudicare dalla frequenza sempre maggiore di casi teatralizzati in prestigiose strutture museali, sembra garanzia di successo mescolare linguaggi e ricuire storie ben riconoscibili legate a vario titolo al nostro immaginario più recente.

“Oggi si guadagna di più con le mostre che con i concerti”, candidamente dichiara in conferenza stampa Fran Tomasi, ex manager musicale, quello, per intenderci, dei Pink Floyd a Venezia o del tappeto erboso dell'Olimpico dei Mondiali '90, ritagliato in duecentomila zolle da vendere dopo una finale che poi non ci fu, oggi instancabile promoter di “David Bowie Is”. Grazie a un fanatismo amplificato che unisce quello degli appassionati del rock a quello ben più esteso dei *glamour addict*, la passerella diventa permanente e si accasa nei musei occupando il suo posto nella cultura contempo-

---

\* Bernard Rudofsky è il visionario architetto che a New York nel novembre del 1944 realizza per il Museum of Modern Art la provocatoria esposizione *Are Clothes Modern?*. La citazione è tratta dal lungo comunicato stampa, *Tradition challenged in Museum of Modern Art Exhibition, Are Clothes Modern?*, Museum of Modern Art, New York, 1944.

reana, esasperata da quel meccanismo mimetico del desiderio su cui tanto si fonda il piacere collettivo.

Le lunghe file all'ingresso del MAMbo di Bologna, per l'unica epifania italiana, first solo exhibition, di "David Bowie Is", sembrano confermare l'efficacia della formula che unisce spettacolo e moda, musica e leggenda.

Ma dare vita all'abito vuoto di un mito non è facile; benché "enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau" il tentativo può risultare "indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine" (Baudelaire [1863] 1885, 55), esattamente come pretendere giovinezza da un corpo segnato dal tempo o addirittura già in polvere.

Realizzata dal Victoria and Albert Museum, il più importante museo di arti applicate del pianeta, certo il più esperto in *period rooms* interattive, la mostra è un progetto di Victoria Broackes e Geoffrey Marsh, *theatre and performance curators* del V&A, reso possibile attingendo alla qualità unica e alla quantità straordinaria del David Bowie Archive scrigno misteriosamente aperto da Bowie stesso. E poiché, come ricorda il direttore del V&A Martin Roth, mostre come "David Bowie Is" non possono essere allestite senza sponsor, non stupisce che i generosi sostenitori siano da un lato Sennheiser GmbH & Co, la più importante azienda di diffusori acustici, e dall'altro per la partenza londinese Gucci, fashion brand senza necessità di presentazione.

La mostra inaugura a Londra il 23 marzo 2013: David Bowie non solo è ancora vivo ma si dice abbia sovrinteso ogni dettaglio tanto che gli organizza-



"David Bowie Is",  
MAMbo Bologna, 2016.

tori ci tengono a sottolineare che non si tratta di una mostra celebrativa ma di “una biografia autorizzata”, di una autobiografia quindi, autenticata come un’opera d’arte. Per Bowie una sorta di ritratto alla Dorian Gray in cui mostrare certo solo la parte più glam della sua storia, da sempre governata con lucida strategia escludendo qualsiasi interpretazione che non fosse la sua.

Nel memorabile confronto-intervista *Beat Godfather Meets Glitter Mainman* apparso su *Rolling Stone* nel 1974, a Burroughs, che gli chiede se egli pianifichi personalmente tutte le sue attività, Bowie risponde:

Sì, devo assumere il controllo totale di persona, non posso permettere che altri prendano l’iniziativa [...]. Non voglio che altre persone si intromettano con il loro punto di vista su quello che sto cercando di fare. Non mi piace leggere quello che la gente scrive di me (Broackers, Marsh 2016, 90).

Ben nota, del resto, è la sua drastica opposizione nei riguardi di *Velvet Goldmine*, film del 1998 di Todd Haynes, zeppo di riferimenti all’opera di Wilde, il cui protagonista Brian Slade è decisamente ispirato alla figura di Bowie.

In tre anni il magico carrozzone attraversa il globo, da Parigi a Toronto, da Melbourne a Sao Paulo, ma oltre allo spazio attraversa il tempo e prima di arrivare a Bologna si trova a fare i conti con un tempo interrotto, quello che la morte dell’artista, avvenuta il 10 gennaio 2016, sospende nel vuoto di una diversa dimensione: da biografia autorizzata a biografia definitiva. Voluta in vita per la vita, inaspettatamente per la prima volta a Bologna la mostra fa i conti con la morte e “David Bowie Is” si confronta con un inevitabile ‘David Bowie *was*’.



David Bowie con William Burroughs, 1974, foto di Terry O'Neill colorata da David Bowie, The David Bowie Archive.

Il *ritratto* è ancora in piedi ma l'effetto non può essere lo stesso. Attraversando il percorso è impossibile per quanti sforzi si facciano non sentire nell'aria, tra inconfondibili note, l'eco mondiale delle dichiarazioni *in mortem* e questo cambia se pur in maniera subliminale il modo di guardare.

L'ultima immagine del raffinato catalogo (in Italia edito da Rizzoli) è del 2008 e mostra Bowie in rigoroso smoking sul red carpet del Metropolitan Museum per il Gala annuale, al suo fianco una fiammeggiante Iman in abito lungo di raso rosso; nella pagina a fronte una sorta di epigrafe recita "David Bowie è famoso e sta pensando a qualcos'altro". Assolutamente vero, Bowie è famoso e forse sta pensando ad altro, ma noi a questo punto non lo sapremo mai. Il pubblico, così importante nella dinamica metamorfica del Duca Bianco è rimasto orfano dell'artista-mago che sfornava incredibili personaggi, uno dopo l'altro da lui stesso uccisi; l'ultimo cadavere però non può essere *solo* quello di un distinto signore *famoso* in abito da sera!

In mostra un neon rosso su fondo nero avvisa che "David Bowie is crossing the border", per segnare il passaggio dagli anni di formazione all'inizio della sua carriera, oggi è sulla natura e sul senso di questo *border* che la narrazione inevitabilmente comincia. E se è vero come è vero che di un messaggio il destinatario-lettore è parte significativa essenziale, per cambiare il senso della mostra non è necessario cambiare nulla, in fondo le cose anche nei musei raccontano più di quello che pensiamo, basta attivare sensori consapevoli capaci di decifrare la complessità dei molti artifici, ora anche all'imprevista luce della morte, e cogliere, tra lustrini e mantelli, i turbamenti profondi e le involontarie rivelazioni di un mito, come confessioni, le *confessioni di una maschera*.

La citazione di Yukio Mishima non è casuale, in mostra troviamo l'inquietante ritratto del discusso scrittore giapponese che Bowie fa a Berlino nel 1973 e che tiene sul letto, a tre anni dall'arcaico rito con cui Mishima si toglie la vita nel novembre del 1970, lasciando un biglietto: "Human life is limited but I would like to live forever".

Vivere per sempre è in un certo modo anche l'ossessione di Bowie che non pensa però all'immortalità come la durata di un corpo unico, quanto piuttosto a una continua metamorfosi, una lunga catena di corpi. Come gli avatar di un'antica divinità o i replicanti di Ridley Scott, le sue incarnazioni sono sovrumane e spettacolari ma hanno vita breve, giunte a maturità si disfano per tornare allo stadio iniziale. Come l'immortalità possibile della *Turritopsis nutricula*, quella piccola medusa che fluttua trasparente nell'im-

mensità dell'oceano, anche quella di Bowie è inafferrabile e sembra fluttuare nel tempo come un corpo nello spazio. E se prima, a Londra come a Melbourne, il visitatore poteva mettersi in relazione con questa pratica di morte e rinascita rispetto all'imprevedibile creatività di un mito vivente (che appunto sta sempre pensando ad altro), d'ora in poi, a Bologna come a Tokyo, dove la mostra concluderà la sua corsa, la nostalgia assume tutt'altro peso, la perdita un ben più drastico senso.

L'allestimento è una grande narrazione per quadri che procede intersecando grammatiche espositive diverse: *period rooms* virtuali e interattive contrapposte a silenziose vetrine d'archivio, video rutilanti sovrapposti a pacate interviste, apparati scenici montati in sequenze strabilianti e raffinate citazioni di frammenti teatrali e cinematografici; su tutto l'effetto magico di una voce inconfondibile. Lo spazio è senza forma, come un ventre, o meglio un cervello con i suoi meandri, un interno profondo e nero come i labirinti di Poe; ci si ritrova in tanti ma l'esperienza è rigorosamente individuale, una dualità intima resa possibile, meglio obbligatoria, dalla cuffia acustica fornita all'ingresso, necessaria per restituire parole e suoni. Un'estensione dei nostri sensi, dunque una protesi, parola ambigua che, se da un lato rappresenta etimologicamente l'apparecchio o il dispositivo che sostituisce un organo del corpo umano mancante o difettoso, nell'antica Grecia, da cui l'etimologia deriva, la *próthēsis* altro non è che l'esposizione del cadavere per il rito della lamentazione.

E qui di rito si tratta e di lamentazione in un certo senso pure.

Appoggiata la cuffia alle orecchie la realtà sembra sfumare: a guardarsi intorno si direbbe che il pubblico si muova, scenograficamente, come il coro di una tragedia greca, non sulle facili note delle canzoni, quanto per un movimento interno, per una regia involontaria dei passi continuamente interrotta dal meccanismo stesso della perlustrazione. A tu per tu con la propria versione della leggenda, il visitatore cerca nel percorso le proprie coordinate e non è facile trovare e seguire il bandolo di questa ingarbugliata matassa.

“As in looking at a carpet, by following one colour a certain pattern is suggested, by following another colour, another; so in life the seer should watch the pattern among general things which his idiosyncrasy moves him to observe, and describe that alone.” (Thomas Hardy)

## 2. DAVID BOWIE IS THE MASTERPIECE

Una carriera di cinque decenni, vari generi musicali, un'infinità di personaggi, uno più bizzarro dell'altro per la costruzione di un'icona di rara eleganza

e bellezza, un modello; questo a un primo approccio sembrano raccontare le sezioni della mostra, gli incredibili costumi di scena e i relativi memorabili video. A riprova è *Tokyo pop*, il bodysuit in vinile di Kansai Yamamoto, ispirato ai costumi triadici di Oskar Schlemmer, che apre il percorso come una sorta di sintesi iconica.

Se il Bello, come ricorda Baudelaire, è il risultato di due elementi, uno eterno e invariabile difficile da definire e quantificare, l'altro relativo, legato alle circostanze date dall'epoca, dalla moda, dalla morale, dalla passione (Baudelaire [1863] 1885, 55), per Bowie a giudicare dalla longevità del mito e la vasta gamma di applicazioni, si direbbe che questi aspetti relativi convergono costantemente e tutti insieme.

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments.

E se la biografia di un artista costruita sui giudizi di contemporanei e posteri, è una raccolta di storie che hanno, nella leggenda che ne avvolge la figura, il nucleo centrale (Kris, Kurz [1934] 1989, 2; nel saggio gli autori dimostrano come siano proprio queste leggende che ci consentono di definire "l'immagine dell'artista"), le autobiografie sono tessiture ben più complesse che non solo contribuiscono a definire l'immagine dell'artista ma in un certo senso la creano, come opera essa stessa.

Dunque il senso narrativo della mostra assume fin da subito un doppio registro, da un lato storie che raccontano opere, dall'altro un racconto che diventa opera: *Bowie is the masterpiece*, e la domanda sarà non tanto cosa gli altri pensano di Bowie, quanto piuttosto cosa Bowie pensa di sé, o meglio cosa Bowie vuole che noi pensiamo di lui.

Credenza diffusa è che l'anima di un uomo risieda nella sua immagine al punto che essa può sentire dolore per lui. Un'identità tra figura e persona rappresentata che ha radici profonde nella pratica religiosa: tutta la fede nell'azione miracolosa delle raffigurazioni rituali nasce da qui (Kris, Kurz [1934] 1989, 70). L'immagine che passo dopo passo si definisce sotto i nostri occhi assume così una valenza quasi magica. Plinio (XXXV, 15) ricorda

che le origini del ritratto sarebbero da ricondurre alla pratica di tracciare linee intorno all'ombra di una persona.

“De pictura initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum apud ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii apud Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc” (Plinio, *Naturalis Historia* XXXV, 15).

L'idea che l'ombra sia un disegno potenziale che attende solo di venire messo in luce è presente anche in certe leggende sull'origine dell'immagine di Buddha che, davanti al fallimento degli artisti cimentatisi nell'opera, decide di contornare lui stesso la propria ombra e poi farla riempire di colore (Kris, Kurz [1934] 1989, 72).

Questa mostra potrebbe essere interpretata oggi, dopo la morte di Bowie, come la definizione di un'immagine a partire dai contorni di un'ombra che noi passo dopo passo riempiamo di colore. Già nella prima sezione i dati biografici sembrano confermare i *topoi* narrativi dell'aneddotica sugli artisti: la giovinezza isolata in un ambiente ostile o indifferente, la formazione autodidatta e bulimica, una visione incline a sensibilità profetiche e un rapporto con il corpo come strumento mutevole di provocazione e veicolo di messaggio.

“Volevo essere un artista incredibile, vedere colori, ascoltare musica...”. L'arte per il giovane Bowie sembra essere fin da subito lo specchio di Perseo per non guardare negli occhi la Gorgone di una adolescenza difficile, vissuta in una villetta a schiera alla periferia di Londra, e rimanerne pietrificati. Si sente alla deriva, isolato da tutti, “con tanti oscuri scheletri nell'armadio” che lo rendono estraneo, diverso. “Benché avesse degli amici, David crebbe prevalentemente solo, nella sua stanza sul retro della casa” (Broackers, Marsh 2016, 28).

Così l'Orrido grazie ad un sapiente gioco di specchi di identità traslate diventa Sublime e Bowie approda all'arte per un reiterato *shock of recognition*, quella particolare attitudine dell'opera di colmare le lacune della nostra esperienza soggettiva o interiore (Bruner [1964] 1968, 232).

“Attitudine che non esclude l'altra attitudine fondamentale: la presenza nell'opera d'arte di problemi costanti e di problemi di tutti, per cui l'arte

è insieme estremamente soggettiva e potentemente oggettiva. Da questo punto di vista lo *shock di riconoscimento* è il corrispettivo, nell'esperienza artistica, del processo di verifica che troviamo nell'esperienza scientifica.”

Performer artist, “sdoganato” in tal senso dalla durissima performer femminista Eleanor Antin, che lo definisce uno dei suoi artisti preferiti quando la critica lo ritiene una frivola moda passeggera, Bowie è attratto dal significato scenico del corpo e prima ancora che con la musica è sul corpo che costruisce la sua leggenda.

Eleanor Fineman Antin, femminista convinta, esponente dell'Arte Concettuale e della Body Art, celebre per le sue performance, i suoi video, le sue foto, i suoi testi, le sue installazioni, ha fatto del corpo – e di ciò che del suo passaggio resta – un vero e proprio discorso sull'identità e sui percorsi emozionali. In un suo scritto del 1974, *Notes on Transformation*, sosteneva che

[...] l'autobiografia può essere considerata un particolare tipo di trasformazione in cui il soggetto sceglie una specifica, ma ancora non articolata immagine, da cui procedere progressivamente per definire il suo sé con sempre nuovi aggiustamenti (si veda Eleanor Antin: “CARVING: A Traditional Sculpture”).

Nel novembre del 1964 appena diciassettenne, è in televisione al *BBC's Tonight* intervistato da Cliff Michelmore in qualità di fondatore della “Society for the Prevention of Cruelty to Men with Long Hair”. Per nulla intimidito, con un candido viso incorniciato da lunghi capelli biondi, David Robert Jones, già Bowie, motiva la sua posizione con un ragionamento complesso legato al significato sessuale che la società attribuisce al modo di portare i capelli.

The interview, by Cliff Michelmore, sees Bowie ‘protesting’ about the treatment that he and other post-Beatles, long-haired men received on the streets of England. The publicity generated by the interview extended to an interview in the *London Evening News* with Jones: ‘It’s really for the protection of pop musicians and those who wear their hair long,’ explained the founder and president, David Jones, of Plaistow Grove, Bromley. ‘Anyone who has the courage to wear their hair down to his shoulders has to go through hell. It’s time we were united and stood up for our curls.’ David is in the process of enrolling members. ‘Everybody makes jokes about you on a bus, and if you go past navvies digging in the road, it’s murder!’ (si veda Wolfgang Wild, Nov. 1964 David Bowie’s “Society for the Prevention of Cruelty to Men with Long Hair”).

“I think we’re all fairly tolerant but for the last two years, we’ve had comments like ‘Darling!’ and ‘Can I carry your handbag?’ thrown at us, and I think it just has to stop now.” L’emancipazione degli anni Sessanta è in pieno svolgimento ma l’euforia non dura, più ci si sente liberi più si volge lo sguardo verso lo spazio interiore, affiora l’esigenza di una riscoperta dell’io e di nuove frontiere della percezione, amplificata dall’uso sempre più spinto di droghe via via più esaltanti ma sempre meno divertenti.

Inquietante e profetica l’interpretazione nella pantomima *The Mask* del 1968: un dinoccolato ragazzo in calzamaglia bianca trova una maschera e scopre che portandola fa ridere amici e familiari, guadagnando celebrità e fortuna. Ma con la fama diventa arrogante e sdegnoso, finché, al termine di un’esibizione davanti al pubblico osannante, si accorge di non riuscire più a togliere la maschera e muore soffocato sul palco. Mentre le luci si abbassano sul suo corpo senza vita, la voce fuori campo commenta “i giornali hanno dato grande risalto all’episodio eppure è strano, non c’è il minimo accenno a una maschera”.

Viene spesso suggerito che l’interesse di Bowie per l’alienazione e per i mondi distopici scaturisca almeno in parte dalla depressione politica ed economica della Gran Bretagna dei primi anni Settanta (Broackers, Marsh 2016 42), certo è che Bowie ne anticipa il mood con la sua prima grande metamorfosi: il Major Tom di *Space Oddity*.

For here / Am I sitting in a tin can / Far above the world / Planet Earth is  
blue / And there’s nothing I can do.

La terra è blu come nell’*Earthrise* dell’astronauta Bill Anders pubblicata sul Times nel gennaio del 1968, ma forse *blue* anche nel senso di triste e sconsolata per il Major Tom, generato di lì a poco dalla fantasia di Bowie, pubblicato in versione 45 giri a pochi giorni dal grande allunaggio del luglio 1969. Nel video originale del ‘69 Bowie interpreta un doppio ruolo: da una parte lo scienziato (giovane) della torre di controllo, occhiali tondi, cappellino improbabile e maglietta a maniche corte con la sigla GC ripetuta tre volte; dall’altra il giovane astronauta, capelli biondi ancora da mod, ma già tutina attillatissima bianco argento, con pettorina rigida su cui sta scritto in grande Major Tom. Brancolando indossa un bianco casco, cala la visiera blu e parte per lo spazio, poi, attraversando una porta, si perde nel buio dell’universo. L’epilogo però non è tragico: due avvenenti fanciulle, tutte boccoli e chiffon, catturano l’astronauta, lo spogliano della corazza e tutto finisce su un grande letto con tanto di luci rosse, molto più *Blow Up* che *A Space Odyssey*.

Nel 1972 esce il video ufficiale (quello in mostra): Bowie canta e suona una classica chitarra seduto su un alto sgabello, i capelli non sono più biondi ma rosso fuoco e dritti sulla testa in una foggia che sarebbe divenuta in poco tempo inconfondibile, il viso è sbiadito sotto l'effetto delle luci e di un trucco che nasconde le sopracciglia, maglietta glittering, pantaloni blu elettrico da cui spuntano gli stivali con tacco e rialzo; non c'è bisogno del casco per comprendere che si tratta di un astronauta ma d'altro tipo, quel "cosmonauta dello spazio interiore", di cui avevano parlato scrittori caustici, come J. G. Ballard e W. Burroughs tanto amati da Terry Burns, mentore e fratellastro di Bowie dolorosamente schizofrenico che morirà suicida. Il finale qui non è più divertente, sfuma nel buio come i segnali sempre più deboli della musica. Major Tom è perso nello spazio e la metamorfosi di Ziggy Stardust è ormai compiuta.

Abbandonato sul palco di *The Mask* il ragazzo in calzamaglia e nel buio dello spazio il Major Tom di *Space Oddity*, per il suo quinto album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* Bowie genera un alter ego ancora più sconcertante, Ziggy Stardust.

Ziggy a suo modo appartiene alla categoria dei *ragazzi selvaggi*, quelli che nell'omonimo romanzo del 1971, Burroughs descrive come alieni giovanissimi venuti dal deserto a rovesciare con ogni violenza l'ordine costituito. *Ragazzi-gatto, ragazzi-serpente*, con una resistenza fisica formidabile, lottatori nudi omosessuali, brutali e cannibali, capaci però di spostarsi su biciclette alate come "sciamani che cavalcano il vento" (Burroughs [1971] 2015).

Giovane e alieno, Ziggy non viene dal deserto ma dallo spazio, un messaggero *rockstar*, un angelo androgino, come tutti gli angeli del resto, inviato da una categoria di eletti, gli *Infiniti*, per annunciare a terrestri disperati l'arrivo dalle stelle di creature capaci di infondere nuova speranza. Una specie di profeta ma come per tutti i profeti anche la sua fine è destinata ad essere crudele e violenta.

Della forte reciproca fascinazione tra il *Beat Godfather* e il *Glitter Mainman*, in mostra troviamo un dettaglio quasi tenero, un frammento poco vistoso sul fondo di una vetrina; un provino a contatto in bianco e nero del set dell'intervista del '74, del fotografo Terry O'Neill, ritoccato e riempito di colori da Bowie: entrambi cappello in testa, Bowie capelli lunghi, giubbotto corto e mani in tasca, Burroughs giacca, cravatta e mani sulla cintura; la giacca di Burroughs è diventata azzurra come la cravatta, quella di Bowie verde ramarro, mentre pantaloni e capelli sono rosso vivo, sul lato sinistro a mano "B&B", sopra sempre a mano "2 wild boys" (Broackers, Marsh 2016, 99).

Alla fine dell'incontro Bowie, che stava elaborando il progetto rimasto incompiuto di un adattamento teatrale dell'album, confida a Burroughs come Ziggy sarebbe morto. Gli *Infiniti* annunciati giungono sulla Terra nel loro stato originale di antimateria e dunque non possono esistere nel nostro mondo, hanno bisogno di un corpo. Così novello Orfeo Ziggy è fatto a pezzi sul palco durante la canzone *Rock'n' Roll Suicide*, che scandisce le ultime dissolute ore del seducente messia androgino, ormai ridotto ad una sagoma vuota, un manichino che barcolla tra i fari delle auto di una città senza nome. Morto Ziggy, gli *Infiniti* si appropriano dei suoi pezzi e prendono corpo, anzi letteralmente prendono il corpo, diventando visibili; replicanti di Ziggy ma svuotati di ogni angelica missione. Come i *ragazzi selvaggi*, personaggi virtualmente intercambiabili, piegati solo a un principio di metamorfosi: "Ho mille facce e mille nomi. Sono tutti e nessuno. Sono me stesso sono voi. Sono qui lì davanti dietro dentro fuori. Sono presente sono assente" (Burroughs [1971] 2015).

A poem of delirium, confounding its own dream scenery with external things, and connected with the imagery of high latitudes (S.T. Coleridge)

### 3. CAMMINAVA NUDO SULLA TERRA

Il successo di Ziggy Stardust permette a Bowie di rilanciare l'album del '71 *Honky Dory* che contiene *Life on Mars?* e nel 1973 ne registra il video.



Max Ernst, *Une Semaine de Bonté Oedipe* [tav. 131], Paris Bucher, 1934 (a sinistra); *Life On Mars*, fotogramma del video, 1973, foto di Mick Rock, The David Bowie Archive.

Un testo difficile da decifrare, una successione scomposta di citazioni reali e di immagini surreali, ma tre minuti di assoluto glamour: Bowie interpreta una sorta di *human Ziggy*, un alieno terrestriizzato, capelli rossi, pallido e senza ciglia con grandi occhi cerchiati di azzurro e labbra rosa, niente lustrini o tute ma un severo abito da uomo, abbottonato su una vistosa cravatta, di un azzurro impossibile accentuato dalle luci e dalla regia. Nient'altro in scena che il suo magrissimo corpo stretto nel *bodysuit* di Freddi Burretti, braccia conserte, posizione ieratica, la testa altezzosa ondeggia "come la Giuditta di Klimt", una creatura enigmatica e surreale circoscritta dal vuoto di un'apparente normalità (Broackers, Marsh 2016, 83). Il glam rock è sceso dal palcoscenico in maniera definitiva, ancora nel 2003, per l'edizione britannica di Vogue, Kate Moss ripropone, del Bowie "azzurro", abito, colore e stile.

Durante l'ultimo concerto del tour il 3 luglio 1973, all'Hammersmith Odeon di Londra, Bowie nei panni di Ziggy già condannato a sparire, annuncia sulle note di *Rock'n' Roll Suicide* che quello sarebbe stato l'ultimo concerto della sua carriera. Ecco perché in mostra il manichino vestito con la tuta trapuntata del 1972, quella alla Matrix, con i decori verdi che simulano gli elementi di un circuito elettronico, disegnata da Bowie e da Freddi Burretti per la copertina di Ziggy Stardust, giace, con relativi stivali d'oro, allungato dentro ad un sarcofago trasparente, a metà tra la teca di Biancaneve e una camera di ibernazione.

La natura androgina, la commistione di genere che Bowie enfatizza a partire dal look dei concerti e delle copertine, e che non lo abbandonerà mai nell'immaginario collettivo, non è solo una straordinaria trovata teatrale, che porta all'estremo compimento il mitico boa di struzzo di Lindsay Kemp, ma per molti rappresenta il senso di uno stato più elevato dell'essere. In molte scienze occulte lo stadio più alto d'illuminazione si realizza attraverso una magica interiorizzazione delle dualità che governano le forze opposte della natura, un equilibrio umanamente impossibile tra il bene e il male, l'attivo e il passivo, il maschile e il femminile. Pensiero antico se pensiamo a Platone che nel Simposio dice che i primi uomini erano contemporaneamente uomini e donne e perfezionato da figure mistiche di stampo protestante, come Jacob Boehme per il quale "Adamo era un uomo e una donna e nello stesso tempo né l'una né l'altra; una creatura vergine piena di castità, di pudore e di purezza, vale a dire l'immagine di Dio". E aggiunge "camminava nudo sulla terra perché la sua parte celeste (cioè la sua angelica costituzione interna) penetrava in quella esteriore ed era il suo abito" (*The Works of Jacob Behmen* (Boehme) London 1772, vol. III cap. 18, 73, citato in Rudofsky [1971] 1975, 15-16).

Poi, però, venne quello che Poe chiama, e Beaudelaire ripete con orrore, *l'esprit de Perversité* e la nudità smise di essere celeste. “Et puis vint, pour me conduire à une chute finale et irrévocable l'esprit de Perversité” (da *Gatto nero* di E.A. Poe, citato da Baudelaire in “Revue de Paris” 1852, in Praz [1930] 2014).

*Misero, e come il tuo splendor primirero/Perdesti, o già di luce Angel più bello*  
(Giovanni Battista Marino, *la Strage degli innocenti*, 1843 citato in Praz 2014 [1930], 56)

Nel 1971 Brian Ward realizza un servizio fotografico di Bowie in costume egizio, sul modello di una nota sequenza che ritrae Aleister Crowley, occultista mago, gran maestro dell'esoterismo moderno, dandy perverso e mitomane, che tra estrosità eccentriche e opere di alta magia cerimoniale, aveva fatto scalpore nell'Inghilterra del primo Novecento. Morto nel 1947, l'influenza del suo insegnamento e della sua vita ammantata di mistero e lussuria fanno breccia negli animi inclini alla seduzione del simbolismo magico, dell'occultismo e delle pratiche cabalistiche, intercettando spesso le proteste giovanili in reazione all'exasperato rigore del sistema sociale e della religione. Dai Beatles a Marilyn Manson, dai Led Zeppelin a Bowie molti artisti della musica rock, non solo i più trucidi, ne subiscono il fascino (Sutin [2000] 2006).

Bowie non fa mistero delle sue simpatie verso le teorie di Crowley, nell'album *Hunky Dory*, il brano *Quicksand* ne è una più che esplicita dichiarazione: “I'm closer to the Golden Dawn/Immersed in Crowley's uniform”.

Anche la sfera astrale che Ziggy porta sulla fronte può essere considerata un vistoso riferimento al terzo occhio dei veggenti dell'occulto.

Il corpo di Bowie si lascia torturare docilmente per entrare nei suoi personaggi: costumi indossati come nuova pelle lo trasformano nel suo travestimento, accentuato anche dall'uso sempre più estremizzato del trucco. Nella tournée in Giappone di *Aladdin Sane* del 1973 Bowie prende lezioni di make-up da un famoso *onnagata*, l'attore che interpreta i ruoli femminili nel teatro kabuki, e scandisce il tour indossando le sculture sceniche di Kansai Yamamoto e il meraviglioso mantello bianco decorato con la scritta in caratteri kanji che recita “colui che sputa parole in maniera impetuosa” e che foneticamente si legge “David Bowie” (Broackers, Marsh 2016, 60).

Aladdin Sane, un gioco di parole che sta per *A Lad Insane*, un giovanotto pazzo, è il personaggio nato dopo la morte di Ziggy, o meglio è la Fenice nata dalle sue ceneri. Visivamente somiglia molto al defunto Ziggy ma non è più l'alieno venuto dallo spazio quanto un altro tipo di straniero: l'inglese che su ali di chimera va alla scoperta dell'America. Quando appare la copertina di Aladdin Sane, la foto di Brian Duffy con il fulmine rosso e blu che solca il volto di Bowie diventa immediatamente un'icona, "una delle immagine artistiche più emblematiche degli ultimi cinquant'anni." Il trucco a zig zag di Pierre La Roche sembra una ferita sanguinante, Bowie ha gli occhi chiusi, "il vuoto dello sfondo incombe sull'immagine con un'onda criogenica raggelante" (Broackers, Marsh 2016, 78).

*Negli occhi dove mestizia alberga e morte / Luce fiammeggia torbida e vermiglia*  
(G.B. Marino 1843 in Praz [1930] 2014, 55).

La mostra ha scelto questa come immagine della campagna di comunicazione, nella sua versione ad occhi aperti, però e privata di quella goccia gelatinosa e falliforme che in *Aladdin Sane* si nota sulla clavicola sinistra, tanto vicina ai conglomerati biomorfici di Dalí. L'effetto è indubbiamente tutt'altra cosa, come anche il messaggio.

Il teatro dell'identità sessuale di Bowie, la molteplicità di immagini e di immaginari cui fa riferimento derivano, a suo dire, dall'attrazione per tutte le forme d'arte del XX secolo. Il suo segno distintivo è il sincretismo, una



Fotogramma dal film *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* di William Klein, Paris 1966 (a sinistra); David Bowie in *The Man Who Sold The World* con Klaus Nomi al Saturday Night Live, 1979, foto di Edie Baskin (dett.), The David Bowie Archive.

fusione o *shintetizzazione* (parola sua) di molti stili che formano un linguaggio ibrido capace di creare innumerevoli canali di percezione e sorprendenti confronti (Broackers, Marsh 2016, 84).

La fitta teoria di manichini in mostra non può non far riflettere sul significato che per Bowie ha il manichino in sé, robotica espressione di ciò che egli chiama il suo interesse per la 'ritualizzazione' del corpo nell'arte. Già il movimento surrealista adotta il manichino della moda come simbolo della personalità moderna: assertivo e sagomato eppure vuoto. Facile il rimando all'Exposition International du Surréalisme del 1938 con la *Ville surréaliste* e *Les plus belles rues de Paris* popolate dai celebri mannequins, immortalati da Man Ray, nella famosa sequenza *Les mannequins. Résurrection des mannequins*. Venti artisti chiamati a vestire venti manichini tutti dal medesimo, impassibile volto di donna, così artificiale da diventare asessuato; Duchamp ne veste uno come un uomo: cappello, camicia, cravatta, giacca, nel taschino una lampadina rossa, ma omette i pantaloni, lasciando ben visibile il contrasto delle gambe innaturali e delle mani abbandonate nella manica.

Certi costumi rigidi e impossibili, come molti di Yamamoto ma anche come quello di Marck Ravitz, ispirato alla creazione di Sonia Delaunay per *Cuore a gas* del 1923, e riproposto nel 1979 per lo spettacolo teatrale "The man who sold the world" con Klaus Nomi, si possono collegare a quello stesso immaginario che dà vita ai deliranti abiti di metallo di *Qui êtes-vous, Polly Maggoo?* Cult del 1966 di William Klein, pittore, cineasta ma soprattutto fotografo di moda, il film racconta le molte tribolazioni e l'ascesa alla gloria di una giovane *mannequin* costretta a sfilare in sublimi quanto importabili creazioni in alluminio, disegnate da Bernard Baschet, autore con il fratello François delle spaziali sculture sonore, raffinate ed eccentriche molto alla moda nella Parigi degli anni Sessanta.

He and his brother François devoted their scientific, musical and sculptural talents to open an inclusive and social model for cultural relationships, claiming for everyone's aesthetic citizenship through the participation in art. They were aware that they were planting the seeds of a garden that will live long, blooming and offering fruits for ages. Their achievements spread around the world, and now it's our time to preserve and keep developing them (si veda Marianne Maric, Polly Maggoo dresses).

La sbalorditiva variante di Bowie sul manichino delle avanguardie consiste certo nel fatto che l'artista vi si immedesima al punto da renderlo paradossalmente vivo, assumendo su di sé tutto il valore di ambiguità e seduzione che il manichino suggerisce. Le sue apparizioni sperimentano si-

stematicamente disorientanti sospensioni di genere che rimandano ad una dualità, una lama a doppio taglio che è nel destino di Bowie a partire dallo pseudonimo che si sceglie quando decide di cambiare nome. Nell'intervista con Burroughs, il *nonno* della beat generation chiede al *boss* del glam rock "Sapevi che l'arma dei *Ragazzi Selvaggi* è un Bowie da caccia, un coltello da 18 pollici?". Risposta: "No, non lo sapevo, il nome Bowie mi piaceva da ragazzo, tutto qui. Avevo una filosofia di vita molto seria a sedici anni, cercavo una verità limpida, per farmi strada attraverso le bugie e cose simili". "Beh il Bowie è a doppio taglio, sai" ribatte Burroughs, e Bowie: "Non mi ero reso conto che fosse a doppio taglio fino a oggi" (Broackers, Marsh 2016, 99).

Il giornalista Craig Copetas che organizza e conduce l'intervista racconta che a quel tempo la casa londinese di Bowie, dove l'intervista ha luogo, è arredata come in un film di fantascienza, con un enorme quadro di un artista non meglio identificato stilisticamente a metà tra Salvador Dalí e Norman Rockwell, appeso sopra un divano in simil plastica.

Bowie ha appena seppellito Ziggy e abbandonato il palcoscenico dei concerti, ma per il suo debutto cinematografico dà vita a un altro alieno, l'indimenticabile Thomas Jerome Newton di *The Man Who Fell to Earth*, dal romanzo di Walter Trevis, uscito a Londra nell'aprile del 1976.

Dramma fantascientifico ma anche love story, mistero metafisico e satira pungente dell'America moderna, *L'uomo che cadde sulla terra* a detta del regista Nicolas Roeg è "una combinazione magica e misteriosa di realtà, arte, scienza e soprannaturale, e anche porta di accesso alla natura del tempo, e forse persino il primo indizio per risolvere l'enigma della nostra presenza in questo mondo".

Graham Fuller New York-based film critic. He contributes to Film Comment, Sight & Sound, and Vanity Fair. This piece previously appeared in the Criterion Collection's 2005 edition of *The Man Who Fell to Earth* (si veda: Graham Fuller *The Man Who Fell to Earth Loving the Alien*).

La missione dell'alieno Newton non è più, come per Ziggy, salvare la Terra dalla sua disperazione, quanto portare acqua al suo oscuro pianeta che, con moglie e figli, sta morendo di disidratazione: "Io vengo da un mondo spaventosamente arido. Abbiamo visto alla televisione le immagini del vostro pianeta. E abbiamo visto l'acqua".

In realtà sulla terra Newton farà i conti con una ben più crudele aridità; nel

film più che la stranezza degli extraterrestri, che si muovono portando l'acqua residua in tubi che avvolgono il corpo, colpisce la delirante stranezza dei terrestri di cui Newton alla fine sarà vittima. La scena iniziale ci mostra un giovane dai capelli arancioni con passaporto inglese, in montgomery e stivaletti, appena uscito da un razzo, precipitato dallo spazio in mezzo ad un lago nei pressi di Haneyville, cittadina americana semideserta, circondata da carcasse di civiltà, miniere abbandonate e treni dismessi. La scena finale è su Newton destinato a non invecchiare ma anche a restare solo, che incide canzoni per lanciare messaggi in quello spazio a cui non può tornare e annega, in un'acqua diventata gin, la sua nostalgia; con in mano un bicchiere, al tavolino di un bar, giacca spinata sulle spalle, Borsalino e occhiali da sole, abbassa la testa sotto il cappello mentre il cameriere dichiara: "Io penso che Mr. Newton ne abbia abbastanza, vero?".

Kris e Kurz sostengono che la vita interiore dell'artista è vincolata alla sua opera, creatore e creazione sono irrevocabilmente legati. Ecco il "messaggio" che il topos biografico della morte dell'artista racchiude e comunica. Il ruolo dell'artista mitico si lega al tormento del suo lavoro, la sua suscettibilità, la sua arroganza, la sua vanità assumono una dimensione tragica e la scelta eroica dell'autodistruzione è l'elemento che porta alla luce ed evidenzia il carattere eccezionale della sua posizione (Kris, Kurz [1934] 1989, 127).

Jerome Newton diventa il malinconico e insopportabile *Thin White Duke*, di cui Bowie scrive *The Return* quando ancora veste i panni di Newton.

*Station to Station* è probabilmente l'album più cupo e decadente di Bowie, quello in cui la metamorfosi aliena si disfa del travestimento e si cimenta con una teatralità algida, che privilegia la postura ieratica e una diversità tutta interiore non più misurata in eccentriche caratteristiche. Su sfondi in bianco e nero risalta il pallore del volto e l'accurata versione dei capelli rossi pettinati all'indietro. Chissà se Bianco per l'abuso di cocaina e Nero per quello di letture tetramente sataniche, certo Bowie dirà di non ricordare quasi nulla della produzione di questo album e dopo una lunga tournée trionfale, che offre in pasto al pubblico la nuova creatura, fugge da Los Angeles portando a Berlino i brandelli del suo ultimo *habitus*, il più tormentato e amorale, quello dell'aristocratico decadente che in fondo non lo abbandonerà più.

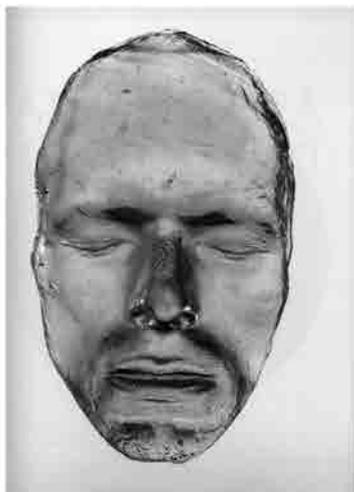
#### 4. RAGIONEVOLE SARÀ ALLORA CONSUMARSI

La mostra prosegue con giostre sovrapposte di costumi, disegnati nel tempo sempre più spesso dai grandi nomi della moda (Armani, Dior, Alexander McQueen) e si chiude in un fantasmagorico impaginato di corpi di scena, come divine apparizioni.

Bizzarramente quasi tutti i manichini portano una maschera con gli occhi chiusi, probabilmente ispirata al calco che Bowie si fece fare nel 1975, pubblicato sulle prime pagine del catalogo (David Bowie's lifecast being done by Bill Malone for the Burman studios to help create alien effects for the 1976 film "The Man Who Fell to Earth"). L'anacronistica maschera funeraria fatta, contrariamente alle maschere funerarie, non su un cadavere ma su un corpo vivo, mostra un giovane con la bocca serrata appena coperta di vaga peluria che non tradisce la minima espressione: è la traccia di un corpo *in itinere*, una sorta di base su cui ogni trasformazione è ancora possibile.

Del suo volto finale ad occhi chiusi Bowie cela per sempre le sembianze: le sue ceneri, dice la leggenda, sono sparse nelle acque di Bali e nel video di *Blackstar*, suo testamento visivo, sotto la visiera spaziale del Major Tom, morto su un pianeta sconosciuto, non si trova che un teschio, tempestato di pietre preziose e adorato come santa reliquia.

Questo schieramento di corpi vuoti agghindati di vite fantastiche ma con il volto nascosto è trovata magistrale e il culmine della mistificazione: chi potrebbe immaginare che il vero volto sta sopra la maschera? Togliendola



Calco facciale in resina 1975, The David Bowie Archive.

ci si potrebbe illudere di violare il segreto dell'identità mitica, ma l'arcano è ben difeso dalla nuda, dolente verità della maschera stessa.

Come nella pantomina del '68, non riuscendo più a togliere la maschera, l'attore finisce per soccombere sotto il peso della sua necessità, come Ziggy fatto a pezzi per dare corpo agli *Infiniti*, l'identità di Bowie si misura costantemente con ruoli fusi a caldo sulla sua stessa vita. Gli abiti imponenti, superbi, formidabili non sono solo necessità di scena, ma ruoli che lo determinano al punto da confondersi agli occhi nostri ma forse anche ai suoi. È la potenza illusionistica dell'opera d'arte; attraverso la creazione, l'artista inventa il proprio oggetto d'amore, una sorta di magia dove l'immagine è insieme rappresentazione e cosa rappresentata, desiderio e appagamento (Hauser [1951] 1964, 26).

Si dice che Bowie qualche anno fa abbia fatto un viaggio in Inghilterra con moglie e figlia per rivedere i luoghi della sua infanzia e che in questo *nostalgic tour* nessuno lo abbia riconosciuto; leggenda forse, ma significativa perché in fondo anche nella foto in smoking sul red carpet del Metropolitan non c'è David Robert Jones ma David Bowie.

Non vogliamo con questo dire che Bowie sia stato una sorta di *Portemanteau esthétique* (Man Ray aveva chiamato così la sua rigida fanciulla per la sfilata surrealista del 1938) tutt'altro, l'ossessione del travestimento e il fascino del manichino raccontano paradossalmente della nudità come purezza impossibile. La *nuda veritas* che Bowie chiede al coltello tagliente di cui ha preso



David Bowie si toglie la maschera.

il nome è inconciliabile con le dinamiche terrestri e certo se avesse camminato nudo sulla terra, come dice Boehme di Adamo, nessuno avrebbe riconosciuto la sua celeste natura. Come la verità, la nudità può a volte risultare forse fastidiosa, se è vero che la protesta passa ancora per il seno scoperto delle donne, ma certo in sé non sembra dire granché. Un corpo spogliato è assai meno insidioso di un corpo sommariamente vestito e ancor meno attrattivo di un corpo che copre alcune parti espressamente.

Nel saggio del 1971 *The Unfashionable Human Body* Bernard Rudofsky espone con dovizia di inquietanti dettagli la sua convinzione ossessiva: a differenza degli altri animali il corpo dell'uomo nasce 'nudo' vale a dire, in un certo senso, incompiuto (agli inizi degli anni Settanta Rudofsky sviluppa il tema della mostra *Are Clothes Modern?* nel saggio *The Unfashionable Human Body*, tradotto in Italia da Mondadori nel 1975 con il titolo *Il corpo incompiuto*).

È il disagio di questa nudità/incompiutezza che costringe l'uomo da sempre, fin dal giardino dell'Eden, ad intervenire sul proprio corpo artificialmente, per dar senso e forma a ciò che egli reputa inadeguato a fornire informazioni di identità, di riconoscimento o di appartenenza.

A tale incompiutezza Rudofsky riconduce l'invenzione dell'*abito*, nel senso transitivo di avere una forma, ma anche in quello intransitivo di modo di essere, ogni abito è un tra-vestimento, una maschera. Non è una grande novità a pensarci bene se è vero com'è vero che *persona* deriva dal latino, con

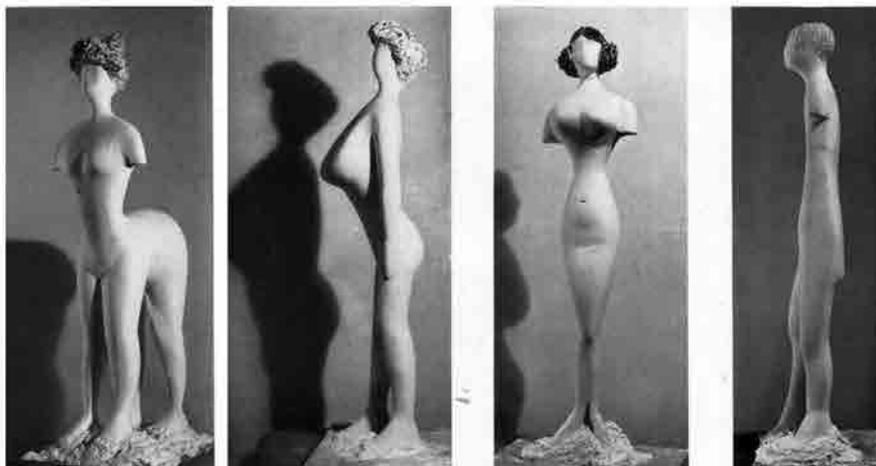


Figure disegnate da Bernard Rudofsky e modellate da Constantino Nivola, per la mostra *Are Clothes Modern?*, Moma, New York 1944.

il significato di suonare attraverso, risuonare, facendo esplicito riferimento alla maschera degli attori, che oltre a celarne il volto ne modifica la voce.

La nostra società per ragioni diverse, *age, habit, custom, law, epoch, time of day, country, surrounding, climate*, ritiene il corpo senza vestiti un corpo incompleto e ciò che chiamiamo uomo e donna altro non è, secondo la teoria di Rudofsky, che il prodotto imballato.

Se dunque è vero che il nostro *corpo incompiuto* prende forma solo se *fashionable*, cioè vestito e alla “moda” potremmo affermare che qui il *corpo è compiuto*, superbamente compiuto in una strategia di definizione che allarga i confini della performance alla stessa vita.

Tutta la mostra voluta da Bowie come autobiografia è *fashionable* e se l’immortalità sta nella permanenza di un corpo, qui anche l’immortalità è compiuta. Ma è un’immortalità malinconica, come quella di Jerome Newton, perché se il corpo si compie solo indossando una maschera, che ne sarà della sua natura celeste? Di quella sua angelica costituzione interna capace di penetrare in quella esteriore ed esserne l’abito?

In una piccola vetrina esposto con grande sacralità c’è l’agglutinato di fasce che cinge i fianchi di Bowie nella sua interpretazione teatrale di *Elephant man*, la storia di John Merrick, della cui deformità il mondo ha paura fino a farlo morire, accanto l’intensa fotografia in bianco e nero scattata da Anton Corbijn a Chicago nel 1980.



David Bowie nei panni di *Elephant Man*. Foto di Anton Corbijn, Chicago 1980.

Penso ai minimi panni che coprono i santi nel martirio, da San Sebastiano a Cristo stesso, velo ultimo ed illusorio che separa il corpo dalla nudità della morte. Senza insistere troppo sulla sensualità ambigua che, contemplando Guido Reni, tanto aveva suggestionato Mishima (Mishima [1948] 2008, 39-40), Bowie/Merrick suggerisce una quiete malinconica, i suoi occhi non sono rivolti al cielo ma si perdono altrove, le braccia incrociate sul petto sono già quelle di un cadavere e le gambe sfumano come nel frammento di una scultura antica. Più che il fastoso cerimoniale che la mostra celebra attraverso una serie di simulacri eleganti quanto irrigiditi, sono le forme spezzate, mutilate o interrotte che ci interrogano e ci inducono a guardare oltre.

Alla fine Bowie/Merrick decide di morire, ancora una volta “il suo gesto segna assieme una fine e un inizio, un nodo escatologico, dove la morte non è che la prefigurazione della rigenerazione assoluta” (Boatto 1974, 50).

Penso a Bowie dentro quegli stracci che si misura, recitando senza maschera, con una singolare nudità volontaria e con la crudeltà della bruttezza concentrata nella insopportabile alterazione cui obbliga la sua voce. Egli attesta ancora una volta che la mostruosità è tutt'altra cosa, che la nostra natura celeste è irrimediabilmente *unfashionable* ed essa vaga di maschera in maschera con una nostalgia di pienezza che anche per Bowie è forse rimasta incolmabile.

“David Bowie is dead”, i giornali hanno dato grande risalto all'episodio eppure è strano, non c'è il minimo accenno a una maschera.

Never, oh! never, nothing will die, / The stream flows / The wind blows / The cloud fleets / The heart beats / Nothing will die.  
(Alfred Tennyson – sono le parole che la madre di Merrick pronuncia quando accoglie il figlio nell'al di là).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Baudelaire [1863] 1885

C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, [1863], in *L'Art romantique, Œuvres complete*, Paris 1885, vol. III, 51-114.

Boatto 1974

A. Boatto, *Ghenos Eros Thanatos*, catalogo della mostra, Galleria de' Foscherari, Bologna 1974.

- Broackers, Marsh 2016  
*David Bowie Is*, a cura di V. Broackes and G. Marsh, catalogo della mostra, ed Italiana, Milano 2016.
- Burroughs [1971] 2015  
 W. Burroughs, *I ragazzi selvaggi. Un libro dei morti*, [1971], Milano 2015.
- Bruner [1964] 1968  
 J.S. Bruner, *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*, [1964], Roma 1968.
- Hauser [1951] 1964  
 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, [1951], Torino 1964, vol. I.
- Didi-Huberman 2008  
 G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Roma 2008.
- Mishima [1948] 2008  
 Y. Mishima, *Confessioni di una maschera*, [1948], Milano 2008.
- Kris, Kurz [1934] 1989  
 E. Kris e O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, [1934], Torino 1989.
- Praz [1930] 2014  
 M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, [1930], Milano 2014.
- Rudofsky [1971] 1975  
 B. Rudofsky, *Il corpo incompiuto*, [1971], Milano 1975.
- Sutin [2000] 2006  
 L. Sutin, *Fai ciò che vuoi. Vita e opere di Aleister Crowley*, [2000], Roma 2006.

#### ENGLISH ABSTRACT

At the beginning of the '70s, Bernard Rudofsky published his essay *The Unfashionable Human Body*, translated into Italian in 1975 as *Il corpo incompiuto*. Rudofsky was a visionary architect who put on a rather thought-provoking exhibition for the Museum of Modern Art in November 1944, accompanied by a wonderful catalogue, *Are Clothes Modern?*, in which he goes into considerable and sometimes unsettling detail about the obsession of his conviction. Differently from other animals, the human body is born "naked", that is to say, in a certain sense, "incomplete". It's really the discomfort of this incompleteness that has led man, as early as the Garden of Eden, to always artificially intervene on his body. This act makes sense of, and gives shape to, that which is considered not adequate enough to hint at a cultural identity, a recognition of one's belonging. Regarding this incompleteness, Rudofsky refers back to the invention of the "abito": a transitive sense of having a shape, but also in the intransitive sense of a way of being. If we therefore accept that our *incomplete bodies* are only recognizable when seen as *fashionable*, that is dressed and seen as "in", we could then attest that David Bowie is a perfect example of what Rudofsky would

define as a *complete body*: superbly complete and strategically defined by pushing the boundaries between his performances and real life. Throughout the exhibit, “David Bowie Is” is fashionable in its density and its *mise-en-scène* (it’s no coincidence that Gucci was the main sponsor of the first London edition). Taking one’s time to meander through the show, one deals with something more, something different: one perceives a sensation of subliminal interference; a slight wooziness, which discloses flashes of an undercurrent of the artist who was consciously disguised, coded but not hidden. Bowie confronts himself with a “voluntary nudity” as well as with a thorough nostalgia that even for him perhaps remained irreconcilable.

## Experience Bowie!

Un progetto del Dipartimento educativo MAMbo in occasione della mostra "David Bowie Is"

Veronica Ceruti

Un'occasione unica: ospitare al MAMbo "David Bowie Is", la mostra prodotta nel 2013 dal V&A, la promessa di attirare a Bologna decine di migliaia di visitatori, nuovi pubblici e di far risuonare il nome del nostro museo in un'eco internazionale senza precedenti.

Saremo pronti ad accogliere le folle? Subito penso a come accompagnare giovani, meno giovani, gruppi e famiglie nelle sale espositive per riscoprire o incontrare per la prima volta l'universo Bowie, uno spazio abitato da pianeti e creature così diverse, dove ci si esprime con ogni linguaggio e non esistono confini. Ma c'è un impedimento, un ostacolo formidabile alla mediazione tradizionale: la mostra si fruisce solo ed esclusivamente indossando le cuffie, i sensori installati nel percorso espositivo attivano i contenuti audio, sei solo, immerso in musica e immagini, suono, video, oggetti ti circondano e non ti serve altro se non lasciarti condurre dalla voce di Bowie, tra gli spartiti, gli abiti, i film, le performance live...



Lo spazio Experience Bowie! al MAMbo.

Allora penso agli artisti, al loro insegnamento, al saper trasformare un limite in opportunità creativa e nasce l'idea di "EXPERIENCE BOWIE!": uno spazio parallelo e distinto, allestito appositamente per consentire una rielaborazione collettiva degli stimoli ricevuti in mostra, attraverso una partecipazione attiva. L'area si sviluppa seguendo tre significative direzioni di senso – Inspiration, Icon, Identity – attraverso un allestimento articolato per rispondere alle diverse modalità di fruizione previste. È un setting *low-tech*, polifunzionale, strutturato su più livelli per coinvolgere il pubblico in un'esperienza soggettiva, in linea con la tradizione metodologica del Dipartimento educativo MAMbo. I visitatori vi hanno accesso durante tutte le fasce orarie di apertura della mostra e, accolti dagli operatori museali, vivono un'EXPERIENCE costruita a loro immagine e misura.

#### INSPIRATION

Inspiratio-onis: ciò che eccita e feconda la fantasia dell'artista, stimoli, suggestioni, incontri e accadimenti che nutrono la creatività.

Due grandi *collages* lungo le pareti adiacenti all'EXPERIENCE: un viaggio visivo nel tempo, dal bianco e nero degli anni '60 alla psichedelia degli anni '70, per ri-vivere le atmosfere socioculturali che hanno circondato e alimentato la nascita e l'ascesa della star britannica. Quattro celebri canzoni di David Bowie ci indicano altrettante parole chiave, quattro temi fondamentali per leggere e interpretare gli ultimi decenni del '900, illustrati liberamente in questo percorso per immagini, fatto di luoghi fisici come la Swinging London, Carnaby Street e la Berlino del muro, e di luoghi mentali come i sogni di Martin Luther King, o "la strada" della Beat Generation.

SPACE, CHANGES, REBEL, HEROES.... Negli anni Sessanta e Settanta, lo Spazio si fa luogo da esplorare, I Cambiamenti incalzano, i Ribelli divengono Eroi.

#### ICON

Icona, *Eikón*: immagine.

Quando una persona diventa icona? Quando diviene un personaggio emblematico, quando fonda uno stile, un look o un modo di vivere, quando la sua immagine viene diffusa dai media e riprodotta in molteplici contesti, diventando un modello seguito dalla gente comune. Marilyn Monroe è l'icona della femminilità, Andy Warhol la ritrae decine di volte, riducendo il suo volto a un insieme di segni caratterizzanti: occhi truccati, labbra sensuali e capelli biondo platino. In semiologia, l'icona è un segno che so-

miglia alla realtà esteriore, che presenta almeno un elemento o una qualità dell'oggetto significato. La bocca di Mick Jagger nel 1971 ispirò un giovane studente inglese che disegnò la celebre *Lips and Tongue*: dalla linguaccia del cantante degli Stones nasce l'immagine universalmente riconosciuta come icona del rock, della trasgressione e della libertà sessuale. Un paio di lunghi baffi sottili girati all'insù sono il tratto distintivo di Salvador Dalì, surrealista, icona dell'artista eccentrico tutto genio e sregolatezza. Il flash è David Bowie e Bowie è l'icona, immagine eterna di un'epoca, di uno stile, di una libertà identitaria senza precedenti.



Rivisitazione del costume di Kansay Yamamoto per Aladdin Sane tour.

Metamorfosi, *metamórphosis*: trasformazione.

In biologia per metamorfosi si intende la modificazione strutturale o funzionale di un organismo vivente. La trasformazione di un essere o di un oggetto in un altro di natura diversa è tipica in racconti mitologici dove personaggi antropomorfi, ora per punizione ora per essere immortalati o salvati, vengono trasformati da dei o da stregoni in piante, animali, rocce, sorgenti o stelle. Stella del firmamento. Star: traduzione inglese di stella, parola universale per indicare un personaggio di grande fama e successo, una celebrità. Le prime Star cominciarono a brillare all'inizio del XX secolo, illuminate dalla luce del cinema, il principale medium creatore di divi e dive, moderni semidei. A partire dalla seconda metà del '900, sono altri i media che conducono nell'Olimpo moderno le celebrità: radio e televisione, giradischi e vinili riproducono immagine e voce delle Rock Star, idoli che incarnano la contro cultura, l'ascesa dei valori giovanili e la rivolta studentesca. Ragazzi comuni imbracciano la chitarra, trasformano il proprio

aspetto, si truccano come maschere di un teatro postmoderno, affermano una nuova identità, si trasformano in ICONE.

In questa sezione sono stati protagonisti gli abiti e gli accessori realizzati dagli studenti del corso di Fashion Design dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, che guidati dalla Prof.ssa Rossella Piergallini, hanno studiato i tanti look di Bowie reinterpretandoli e mettendo a disposizione del pubblico decine di *outfit* inediti: giacche, kimono, tute, borse, cravatte, cappelli, progetti originali per riletture di costumi straordinari, da mescolare tra loro in ibridi personalizzati. E poi il trucco: insieme a La Truccheria di Bologna abbiamo prototipizzato una serie di *make up*, fulmini, bolle dorate, tanto *glitter* per segni *glam* e nuovi sguardi. Per settimane e settimane ho visto persone di ogni età e provenienza travestirsi, farsi truccare, mettersi in posa, on stage. Chi partiva deciso, chi esitava, inizialmente impacciato e visibilmente in imbarazzo, ma poi abbatteva il muro della timidezza e si lasciava andare, indossando, provando e riprovando, reinterpretando se stesso e dando libero sfogo al desiderio di apparire e di lasciar emergere un *io* nascosto anestetizzato dal quotidiano o frustrato dalle convenzioni, dal ruolo, dalle aspettative altrui.

#### IDENTITY

Identità, *idem*: stesso, medesimo.

È davvero possibile essere sempre uguali a se stessi? O forse l'identità è qualcosa di più sfaccettato, di più ibrido? Artisti, poeti, scrittori hanno esplorato



Identity: la costruzione della maschera.

la complessa relazione tra l'Io e l'Altro in un continuo gioco di ruoli, di 'altri io'. In ambito teatrale ogni maschera, ogni personaggio mostra, enfaticamente, un lato della personalità umana: Arlecchino rappresenta il giovane furbo e irriverente, mentre Pierrot è il suo 'gemello' romantico e sognatore. Nella letteratura e nei fumetti l'alter ego rappresenta spesso il 'doppio', ovvero un lato nascosto del protagonista: l'oscuro Mr. Hide è l'alter ego di Dr. Jeckyll, dal 1962 Spiderman è l'alter ego del timido Peter Parker. Tony Oursler realizza video-sculture dall'aspetto perturbante: sul volto di manichini, pupazzi e bambole di pezza proietta elementi di volti umani dando vita a inquietanti creature postmoderne. Ziggy Stardust, il Duca Bianco, Aladdin Sane, sono alcuni degli alter ego con cui David Bowie ha "vestito" la propria identità, in continua ricerca di un 'altro sé' e di un 'altrove'.

In questa sezione la costruzione di una maschera, la propria 'persona' prendeva vita tagliando, incollando e assemblando elementi provenienti da mondi diversi, mitologici, organici, animali. Un elaborato manuale, dedicato al pubblico più giovane che si è messo in gioco alla ricerca di un nuovo volto, di una rappresentazione altra di sé, da riguardare allo specchio: una parete di specchi deformanti alteravano la percezione della propria fisionomia, potenziando l'apparire del proprio alter ego mascherato.

I più grandi, adolescenti, adulti e fan di Bowie hanno sperimentato la postazione In Words, dedicata alle liriche, al processo di scrittura e alla pratica creativa desunta dal Dadaismo e riscoperta da Burroughs: il *cut up*, frammenti di testo da ricomporre eludendo i confini spazio tempo e le convenzioni compositive. In mostra era documentato in modo efficace il lavoro di Bowie, alla continua ricerca di mezzi e strumenti per sperimentare nuove modalità di scrittura, in grado di allinearsi a un pensiero non lineare e a una coscienza quanto mai fertile se non sempre vigile. Una pulsione di curiosità, genialità e progresso ha sempre guidato la sua arte, negli anni '90 ha lavorato a *Verbizer*, un software che sfruttava il *cut up* riproducendolo sul computer tramite un'applicazione, utilizzata dall'artista per comporre il disco *Outside* del 1995. Negli spazi dell'EXPERIENCE, le liriche di Bowie, il loro significato, le storie raccontate, i luoghi descritti e i personaggi che li animano erano a disposizione del pubblico. Qui si poteva ricostruire la parabola dei tre alter ego più celebri creati dall'artista inglese: Major Tom, Ziggy Stardust e Aladdin Sane. Nei cassette, i testi in italiano e inglese, per completare le parti mancanti, unire estratti da canzoni differenti tracciando il profilo di un personaggio attraverso gli album e le canzoni, magari deviandone il corso, modificandone le sorti e il destino. Nuove narrazioni, proiettate a parete, frammenti lirici composti in immagini di luce.

Durante i quattro mesi di “David Bowie Is”, la libertà di espressione ha contagiato i visitatori dell’EXPERIENCE, più di 10.000 scatti fotografici nell’apposito set e migliaia di istantanee stampate, icone immortalate su carta fotografica. In mostra Bowie si esibiva, affermando un sé potente e poliedrico, mostrandosi senza indugio, manifestando apertamente il diritto a essere unici, diversi, autonomi nel pensiero e nella forma. Diventa ciò che sei, puoi essere ciò che vuoi e mostrarlo al mondo.

#### EXPERIENCE BOWIE!

Un progetto del Dipartimento educativo MAMBo in collaborazione con ‘Senza titolo’  
Ideaazione - Veronica Ceruti, Responsabile servizi educativi e mediazione culturale Istituzione Bologna Musei

Coordinamento generale - Anna Caratini, ‘Senza titolo’

Coordinamento e produzione contenuti didattici - Ilaria Del Gaudio

Progetto allestimento - Andrea Montesi in collaborazione con Studio Bartoletti Cicognani

Progetto grafico e immagine coordinata - Nicola Benetti

Hanno collaborato alla realizzazione degli allestimenti e della grafica Alessandra Bucchi e Francesco Piazza.

Set fotografico e collage “Inspiration”: Benoit Lorent e Julie Guiches, Studio public

Abiti e accessori ideati e realizzati dagli studenti di Fashion Design dell’Accademia di Belle Arti di Bologna con il coordinamento della Prof.ssa Rossella Piergallini



Scatti dal laboratorio *Experience Bowie!*, Bologna, MAMBo 2016.

#### ENGLISH ABSTRACT

MAMBo’s Educational Department, in response to the “David Bowie Is” exhibition, offered an opportunity for children, families and adults to research and experiment within the field of edutainment. The “David Bowie Is” exhibition was conceived as a high-tech, multimedia immersion into the artist’s lyrical and performative universe. EXPERIENCE BOWIE! is a distinct, parallel space in which the visitors, individually or as a group, are able to reprocess the exhibition material through their active participation. EXPERIENCE BOWIE! follows three conceptual directions (inspiration, icon, identity) and is set up in order to meet the different conditions laid down for its use.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

**142**

**febbraio 2017**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 142



Baldacci | Bordignon | Centanni | De Laude | Nicastro | Rampley  
Thomson

PER MONSTRA AD SPHAERAM  
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO

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

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 142 | febbraio 2017

[www.engramma.it](http://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*

---

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 | VERSO MNEMOSYNE  
Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia De Laude
- 11 | MNEMOSYNE ATLAS. INTRODUCTION (1929)  
Aby Warburg, translated by Matthew Rampley
- 31 | THE ABSORPTION OF THE EXPRESSIVE VALUES OF THE PAST.  
Matthew Rampley
- 35 | FIGLI DI MARTE, EREDI DI PROMETEO. LA CONQUISTA DEL CIELO: GUERRA  
E TECNICA  
a cura del Seminario Mnemosyne
- 79 | MNEMOSYNE ATLAS C  
a cura del Seminario Mnemosyne
- 83 | FROM THE COSMOS TO MAN AND BACK. A READING OF PLATE B IN  
MNEMOSYNE ATLAS  
Seminario Mnemosyne, edited by Elizabeth Thomson
- 105 | IL BILDERATLAS MNEMOSYNE RI-VISITATO: UNA MOSTRA E UN CONVEGNO  
A KARLSRUHE  
Cristina Baldacci, Clio Nicastro



Giulia Bordignon, Monica Centanni, Silvia De Laude

Il numero 142 di “Engramma” è interamente dedicato al Bilderatlas Mnemosyne e agli inesauribili spunti tematici e metodologici che la ‘macchina per pensare e per studiare’ di Aby Warburg offre agli studiosi.

Che l’Atlante potesse dimostrarsi innanzi tutto un congegno euristico e non soltanto espositivo dei materiali di ricerca della KBW sembra essere un assunto già molto chiaro a Warburg, come si evince dall’abbozzo di *Introduzione* redatto nel 1929, quando Mnemosyne è ancora un lavoro *in fieri*. Presentiamo qui la prima traduzione inglese del breve ma densissimo testo, che Warburg scrive come ‘scheda editoriale’ per proporre l’opera in vista della pubblicazione presso Teubner. La versione inglese dell’*Einleitung* al Bilderatlas, curata da Matthew Rampley – corredata dal testo originale tedesco a fronte, e seguita da un saggio dello stesso traduttore, The Absorption of the Expressive Values of the Past – viene a colmare un vuoto importante nel panorama degli studi warburghiani di ambito anglofono, e si offre quale strumento di primaria importanza per la disseminazione del metodo-Mnemosyne nella comunità scientifica internazionale.

Insieme all’*Introduzione* di Warburg, le coordinate di metodo dell’Atlante sono sintetizzate nel blocco dei primi tre pannelli ABC (su cui si veda, in Engramma 125, saggio di presentazione generale, Iter per labyrinthum): la traduzione inglese del saggio di lettura di Tavola B, a cura di Elizabeth Thomson pubblicata in questo numero – From the Cosmos to Man and Back. A Reading of Plate B – va ad affiancare la versione già dedicata alla

lettura di Tavola A, Orientation: cosmology, geography, genealogy (ancora in Engramma 125).

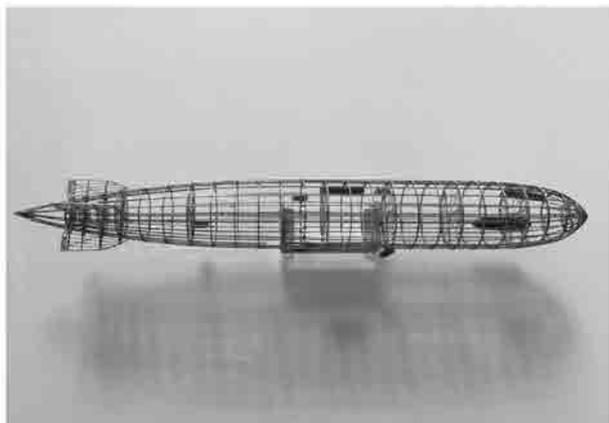
Le relazioni tra macrocosmo e microcosmo illustrate da Tavola B trovano prosecuzione, secondo una prospettiva ulteriore, nel pannello successivo. A Tavola C (presentata con corredo completo di didascalie e dettagli, nella sezione Mnemosyne Atlas) è dedicato il saggio Figli di Marte, eredi di Prometeo. La conquista del cielo: guerra e tecnica, che sviluppa le ipotesi interpretative sul pannello cui il Seminario Mnemosyne ha applicato il proprio *studium* da oltre un decennio (una prima, sintetica, versione della lettura di Tavola C era stata pubblicata in Engramma nel 2004). In Tavola C alla figura ellittica che contrassegna il corso del pianeta Marte è conferita una valenza esemplare: le diverse declinazioni degli “sbandati figli di Marte” (l’espressione è di Warburg) – dalle immagini medievali dei “figli del pianeta” fin dentro alle immagini tratte da giornali contemporanei (le ultime immagini sono datate al settembre 1929), dopo il trauma della Prima guerra mondiale – tracciano, una volta di più, la traiettoria dialettica, congenitamente polare, dell’orientamento fisico e spirituale dell’uomo nel cosmo.

Due Appendici corredano la lettura di Tavola C presentata in questo numero di Engramma: la prima – Appendice I. Materiali di Tavola C prima di Tavola C – analizza materiali presenti in Tavola C già utilizzati da Warburg per ricerche e conferenze precedenti; la seconda – Appendice II. Il dirigibile Zeppelin: appunti per la storia di un'avventura iconografica – presenta una piccola storia della fortuna dell’immagine dello Zeppelin, dalla Prima guerra mondiale fino alla Tavola C di Mnemosyne.

Parallelamente, il discorso per immagini di Warburg dischiude una raffinatissima elaborazione ermeneutica relativa alla *dynamis* che anima le figure, intesa sia come energia espressiva e vitalità metamorfica in grado di plasmare quasi dall’interno le figure stesse, sia come forza propulsiva e contaminante nei meccanismi di veicolazione e diffusione culturale.

In questa direzione, anche la recente esposizione “Mnemosyne Atlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung”, qui commentata da Cristina Baldacci e Clio Nicastro nella recensione Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe, situandosi all’incrocio tra pratica artistica e ricerca scientifica, rappresenta un punto di osservazione privilegiato nell’analisi delle polarità – già warburgiane, ma an-

cora tutte attuali – tra originale/copia, passato/futuro, montaggio visivo/  
portato epistemologico.



Modello in alluminio del dirigibile Graf Zeppelin LZ 12, varato a Friedrichshafen nel 1928, in scala 1.1000 (lunghezza 23,6 cm.), anno 2001 (collezione A. Aymonino)



## MNEMOSYNE ATLAS. INTRODUCTION (1929)

Aby Warburg, translated by Matthew Rampley

The *Introduction to Mnemosyne* is the only finished text by Aby Warburg on the *Bilderatlas* project. Warburg wrote this *Einleitung* in 1929 for the purpose of presenting his Atlas for Teubner to publish. This short but teeming paper, transposed in a typed draft by Gertrud Bing, seems not to have been further reviewed by the author. Here we present the original German text (according to the critical edition conducted by Maurizio Ghelardi on the document preserved at the Warburg Institute: WIA 102.1.1), and the first English translation published in “Art in Translation”, 1 (March 2009), followed by an essay by Matthew Rampley. This translation, that follows the Italian ones edited by Giovanni Sanpaolo (Rome 1998) and Maurizio Ghelardi (Torino 2002, now in “*Engramma*”, 138, September/October 2016), fills a gap in Warburgian studies in the English-speaking world: we would like to thank the author, and the editor of “Art in Translation” Iain Boyd Whyte, for allowing us to republish the work in “Engramma”.

[A1] Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann die durch den Rhythmus vom Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmässiger Kosmologik bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet.

[A2] Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt nun das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer ganz eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mi-

[A1] The conscious creation of distance between oneself and the external world can probably be designated as the founding act of human civilization. When this interval becomes the basis of artistic production, the conditions have been fulfilled for this consciousness of distance to achieve an enduring social function which, in its rhythmical change between absorption in its object or detached restraint, signifies the oscillation between a cosmology of images and one of signs; its adequacy or failure as an instrument of mental orientation signifies the fate of human culture.

[A2] In a peculiar way recollection, both collective and individual, comes to the assistance of the artist oscillating between the religious and the mathematical world view. Although it does not create intellectual space unqualifiedly, it does nevertheless strengthen the tendency either to tranquil contemplation or to orgiastic devotion, which comprise the extreme psychological poles of behavior. It establishes the lasting legacy of memory, yet not as part of a primarily protective tendency. Rather, the full force of the passionate and fearful religious personality, in the grip of the mystery of faith, intervenes in the formation of artistic style, just as, conversely,

tstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden.

[A3] Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht im vollen Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkunden-deutung bedient. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malarischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt.

Diese Doppelheit zwischen antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt, und der augenmässig vom Beschauer erforderten, kultlich erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des

science, with its practice of recording, preserves and passes on the rhythmical structure whereby the monsters of the imagination guide one's life and determine the future.

[A3] Those seeking to understand the critical stages of this process have not yet made fullest use of the way recognition of the polarities of artistic production, of the formative oscillation between inward-looking fantasy and outwardlooking rationality, can assist possible interpretations of documents of the formation of the image. Between the imagination's act of grasping and the conceptual act of observing, there is the tactile encounter with the object, subsequently reflected in sculpture or painting, which we term the artistic act.

This duality between an anti-chaotic function, which can be termed thus because the artwork selects and clarifies the contours of the object, and the demand that the beholder should gaze in cultic devotion at the idol that has been created, creates the human intellectual predicaments that should form the proper object of a scientific study of culture that takes as its subject the illustrated psychological history of the interval between impulse and rational action.

Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte.

[A4] Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterliche[r] Kirchengzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah.

[A5] Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.

[B1] Die „Mnemosyne“ will in seiner bildmaterialien Grundlage, die der beigegebene Atlas in Reproduktionen charakterisiert, zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten

[A4] The process of de-demonizing the inherited mass of impressions, created in fear, that encompasses the entire range of emotional gesture, from helpless melancholy to murderous cannibalism, also lends the mark of uncanny experience to the dynamics of human movement in the stages that lie in between these extremes of orgiastic seizure – states such as fighting, walking, running, dancing, grasping – which the educated individual of the Renaissance, brought up in the medieval discipline of the Church, regarded as forbidden territory, where only the godless were permitted to run riot, freely indulging their passions.

[A5] Through its images the Mnemosyne Atlas intends to illustrate this process, which one could define as the attempt to absorb pre-coined expressive values by means of the representation of life in motion.

[B1] On the basis of its images it [the Mnemosyne] is intended to be first of all an inventory of pre-coined classical forms that impacted upon the stylistic development of the representation of life in motion in the age of the Renaissance.

Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.

Eine solche vergleichende Betrachtung musste sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozialpsychologische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistestechnische Funktion zu begreifen.

[B2] Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der indogermanischen Sprache zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, nicht nur ohne dass die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern dass der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt.

[B3] Mutatis mutandis lässt sich ein ähnlicher Prozess auf dem Ge-

Such a comparative analysis has had to restrict itself to the examination of the complete oeuvre of a few principal artistic types, especially because there is a lack of systematic general preliminary works in this field. Instead it has had to attempt a more deeply penetrating examination of social psychology, in order to grasp the sense of these expressive values preserved in the memory as a meaningful function of the intellect.

[B2] As early as 1905 the author was helped in such efforts by Osthoff's writing on the nature of the superlative in the Indo-Germanic language: in brief he demonstrated that a change in the word root can occur in the comparison of adjectives and conjugation of verbs. Not only does the conception of the energetic identity of the intended attribute or action not suffer, even though the formal identity of the basic lexical expression has fallen away; rather, the arrival of an alien root achieves an intensification of the original meaning.

[B3] A similar process can be ascer-

biet der kunstgestaltenden Gebärden-  
ensprache feststellen, wenn etwa  
die tanzende Salome der Bibel wie  
eine griechische Mänade auftritt,  
oder wenn eine fruchtkorbtragen-  
de Dienerin Ghirlandajos im Stil  
einer ganz bewusst nachgeahmten  
Victorie eines römischen Trium-  
phbogens herbeieilt.

[B4] In der Region der orgiasti-  
schen Massenergriffenheit ist das  
Prägewerk zu suchen, das dem Ge-  
dächtnis die Ausdrucksformen des  
maximalen inneren Ergriffenseins  
soweit es sich gebärdensprachlich  
ausdrücken lässt, in solcher Inten-  
sität einhämmert, dass diese En-  
gramme leidenschaftlicher Erfahrung  
als gedächtnisbewahrtes Erbgut  
überleben und vorbildlich den  
Umriss bestimmen, den die Küns-  
tlerhand schafft, sobald Höchs-  
twerte der Gebärdensprache durch  
Künstlerhand im Tageslicht der  
Gestaltung hervortreten wollen.

[B5] Hedonistische Aestheten  
gewinnen die wohlfeile Zustim-  
mung des kunstgeniessenden Pu-  
blikums, wenn sie solchen For-  
menwechsel aus der Pläsierlichkeit  
der dekorativen grösseren Linie  
erklären. Mag wer will sich mit  
einer Flora der wohlriechenden  
und schönsten Pflanzen begnügen,  
eine Pflanzenphysiologie des Krei-  
slaufs und des Säftesteigens kann  
sich aus ihr nicht entwickeln, denn  
diese erschliesst sich nur dem, der

tained, *mutatis mutandis*, in the  
area of the language of gesture in  
art when, for example, the dancing  
Salome from the Bible appears as a  
Greek maenad, or when a female  
servant carrying a basket of fruit  
in Ghirlandaio rushes by in quite  
conscious imitation of the Victory  
of a Roman triumphal arch.

[B4] It is in the area of mass orgia-  
stic seizure that one should seek  
the mint that stamps the expressive  
forms of extreme inner possession  
on the memory with such intensi-  
ty—inasmuch as it can be expres-  
sed through gesture—that these  
engrams of affective experience  
survive in the form of a heritage  
preserved in the memory. They  
serve as models that shape the  
outline drawn by the artist's hand,  
once the extreme values of the  
language of gesture appear in the  
daylight through the formative  
medium of the artist's hand.

[B5] Hedonistic aesthetes win the  
cheap approval of the art-loving  
public when they explain such for-  
mal changes in terms of pleasure  
in the extended decorative line. Let  
anyone who wishes content them-  
selves with the flora of the most  
beautiful and aromatic plants; this  
will never, however, develop into  
a physiology of the circulating,  
rising sap of plants, for this only  
reveals itself to whoever examines  
the subterranean roots of life.

das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.

[B6] Der Triumph der Existenz trat, von der Antike plastisch praefiguriert, in der ganzen erschütternden Gegensätzlichkeit von Lebensbejahung und Ich-Verneinung vor die Seele der Nachfahren, sie auf den Heidensarkophagen Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges erblickten und auf den römischen Siegesbögen den Triumphzug des Imperators.

In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft eines Herrschers; aber während die Mänade das im Wahnsinn zerrissenen Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt, liefern römische Legionäre die abgeschnittenen Köpfe der Barbaren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geordneten Staatswesen ein, (wie denn auch der Kaiser auf den Reliefs als Vertreter kaiserlicher Fürsorge für seine Veteranen gefeiert wird).

[B7] Freilich das Colosseum, wenige Schritte vom Constantinsbogen, erinnert den Römer des Mittelalters und der Renaissance unerbittlich daran, dass der menschenopfernde Urtrieb im heidnischen Rom seine Kultstätte erzwungen hatte und bis auf den heutigen Tag bleibt Roma die unheimliche Doppelheit des

[B6] Prefigured in the sculpture of antiquity, the triumph of existence, in all its shattering contradictoriness between the affirmation of life and the denial of the self, confronted the souls of later generations, who saw it in the form of Dionysos in the orgiastic whirlwind of his followers on pagan sarcophagi, or of the triumphal procession of the Emperor on the Triumphal Arches of the Romans.

In both there are symbols of the mass movement of followers of a ruler; but whereas the maenad brandishes the goat, torn apart in madness, in honor of the god of intoxication, the Roman legionaries deliver up to Caesar the decapitated heads of barbarians like the tribute due to an ordered state (just as on the reliefs the Emperor is celebrated as the representative of imperial welfare for his veterans).

[B7] Indeed, the Colosseum, just a few steps away from the Arch of Constantine, grimly reminds the Roman of the Middle Ages and the Renaissance that the primal impulse to sacrifice humans had imposed its cult site on pagan Rome, and even up to the present Rome continues to present the uncanny

Siegerkranzes des Imperators und der Märtyrer.

[B8] Mittelalterliche Kirchenzucht, die in der Kaiservergottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Constantinsbogen zerstört haben, wenn sich nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaisers Trajan unter dem Mantel des Constantin hätten erhalten dürfen.

Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan-reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energetisch invertierte Sinngebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu verwandeln; der daher-sprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Rechtsprecher, der seinem Gefolge Halt gebietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe der römischen Reiter gekommen war.

[C1] Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins und der gewissenfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzuläng-

duality of martyrs and the victory laurel of the Emperor.

[B8] Medieval church discipline, which had experienced a merciless enemy in the form of the deification of the Emperor, would have destroyed a monument like the Arch of Constantine, had it not been possible to preserve the heroic acts of the Emperor Trajan, supported by reliefs added later, under the mantle of Constantine.

Even the Church had managed to lend the self-glorification of the Trajan relief Christian sentiment, by means of a legend that was still alive in Dante. The famous story of the pietà of the Emperor towards a widow who was pleading for justice is probably the subtlest attempt at transforming imperial pathos into Christian piety, through the energetic inversion of its meaning; the Emperor, bursting out of the inner relief, becomes an advocate of justice, and bids his followers halt, because the widow's child has fallen under the hoofs of a Roman rider.

[C1] To characterize the restoration of antiquity as a result of the recent appearance of a factual consciousness of history and carefree artistic empathy, remains an inadequate descriptive evolutionary

liche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägework, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos.

[C2] Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde insoweit ernst zu machen, dass man Sophrosyne und Ekstase vielmehr in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens begreift.

[C3] Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktio-

theory, unless one is at the same time prepared to descend into the deep human spiritual compulsion to become enmeshed in the timeless strata of the material. Only then does one reach the mint that coins the expressive values of pagan emotion stemming from primal orgiastic experience: thiasotic tragedy.

[C2] Since Nietzsche's time it has no longer been necessary to adopt a revolutionary attitude in order to view the character of antiquity through the symbol of the double-headed herm of Apollo-Dionysus. On the contrary, when looking at pagan art, the superficial daily use of this theory of opposites makes it difficult to take seriously the role of sophrosyne and ecstasy as a single, organic functional polarity that marks the limit values of the human will to expression.

[C3] The unhindered release of expressive bodily movement, especially as it occurred amongst the followers of the gods of intoxication in Asia Minor, encompasses the entire range of dynamic expressions of the life of a humanity shaken by fear, from helpless melancholy to murderous frenzy, and in all mimetic actions, which lie so-

nen [, die] dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren. Der thiasosische Prägrand ist geradezu ein wesentliches und unheimliches Kennzeichen dieser Ausdruckswerte wie sie etwa auf antiken Sarkophagen, zum Auge der Renaissance-Künstler sprachen.

[C4] In einer eigentümlichen Zwiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaissance sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuverseelen. Sie war einerseits eine willkommene Anstachlerin für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Kämpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh.

Dadurch aber, dass diese Aufstachelung als mnemische Funktion vor sich ging, d. h. durch vorgeprägte Formen bereits einmal durch künstlerische Gestaltung geläutert war, blieb die Restitution ein Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäußerung und bewusster bändigender formaler Gestaltung, d. h. eben zwischen Dionysos-Apollo, dem künstlerischen Genius den seelischen Ort anwies, wo er

mewhere in the middle, as in the thiasotic cult, it is possible to detect the faint echo of such abyssal devotion in the artistic depiction of the actions of walking, running, dancing, grasping, fetching, or carrying. The thiasotic hallmark is an absolutely essential and uncanny characteristic of these expressive values as they spoke to the eye of the Renaissance artist from the sarcophagi of antiquity.

[C4] The Italian Renaissance sought now to absorb this inherited mass of engrams in a peculiar, twofold manner. On the one hand it offered welcome encouragement for the newly liberated spirit of worldliness, and gave courage to the individual, struggling to maintain their personal freedom in the face of destiny, to speak the unspeakable.

However, to the extent that this encouragement proceeded as a mnemonic function, in other words, had already been reformed once before by art using preexisting forms, the act of restitution remained positioned between impulsive self-release and a conscious and controlled use of forms, in other words, between Dionysus and Apollo, and provi-

seiner persönlichsten Formensprache dennoch zur Eigenausprägung verhelfen konnte.

[D1] Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vor geprägter Ausdruckswerte, – sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen – bedeutet für jeden Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis. Die Einsicht, dass dieser Prozess für die Stilbildung der europäischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und bisher übersehene Bedeutung hat, führte zu dem vorliegenden Versuch der „Mnemosyne“, die in ihrer bildmateriellen Grundlage zunächst nichts anderes sein will, als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucks-masse forderten.

Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirkliche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wieder, die sich aus heidnischer und christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen.

ded the artistic genius with the psychic space for coining expressions out of his most personal formal language.

[D1] The compulsion to engage with the world of pre-established expressive forms—regardless of whether their origin is in the past or the present—signifies the decisive critical moment for any artist intending to assert their own character. It was recognition of the fact that until now this process had been overlooked, despite its unusually wide-ranging importance for the stylistic formation of the Renaissance in Europe, that led to Mnemosyne, the images of which are intended, most immediately, to present nothing but a traceable inventory of pre-coined expressions, which demanded that the individual artist either ignore or absorb this mass of inherited impressions surging forward in this dual manner.

The decisive phase in the development of the monumental style of Italian Renaissance painting is reflected, with the symbolic clarity that only real history grants us, in those artworks from pagan and Christian times connected to the figure of the Emperor Constantine.

Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstantins Namen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören (vgl. Wilpert), geht jenes imperatorische [D2] Pathos aus, das noch der Gebärdensprache später Nachfahren durch ihre rauschende und bestechende Eloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten Pfadweisenden Werke des italienischen Auge[s] ihr Recht auf folgehafte Führerschaft einbüssten. Die Konstantinschlacht des Piero della Francesca in Arezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue unrhetorische Größe der Ausdrucksform entdeckt hatte, wurde gleichsam unter den Hufen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stanzen unter dem Vorwande des Konstantinsieges einhergaloppieren darf.

Wie war in der Nachbarschaft Raffael's und Michelangelo's ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich? Dass die Freude an der grossartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachenden Sinn für das archaeologisch[e] Echte zu einer so aufdringlichen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel all'Antica führte, gibt für die Vehemenz des Vorganges eine lediglich aesthetische [D3] Erklärung.

From the reliefs of Trajan on the Triumphal Arch that bears the name of Constantine, even though only a few reliefs are from his time (cf. Wilpert), there emanates the imperial [D2] pathos that granted universal validity to the language of gesture of subsequent generations by means of its intoxicating and captivating eloquence, before which even the finest pioneering works of the Italian eye had to forfeit their right to claim a leading role amongst their followers. The Battle of Constantine by Piero della Francesca in Arezzo, which had discovered a new, unrhetorical greatness in the expression of inner human emotion, was, as it were, trampled under the hoofs of the wild army that comes galloping towards us on the walls of the stanza in the guise of the Victory of Constantine.

How could the language of artistic form stand idle in this way in the vicinity of Raphael and Michelangelo? The fact that the pleasure in the grandiose gesture of classical sculpture led, when it encountered the newly awakened sympathy for archaeological authenticity, to the intrusive dominance of the dynamic pathos formula all'antica, offers a merely aesthetic [D3] explanation for the vehemence of such a process.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestaltenwelt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines feinsinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen.

Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr einer Periode mächtigen Widerstandes abgerungen worden, der von zwei ganz verschiedenen Kräften ausging, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äusseren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüter[in] des antiken Erbes ansehen durfte. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrissklarheit der griechischen Götterwelt verdeckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der hellenistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und der Tracht auftretende Gestaltenwelt der Antike *alla Francese*.

Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, [D4] die aus ihrer Undurchsichtigkeit als fratzenhafte Schicksals-hieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die

The new gestural language of pathos from the world of pagan forms was not simply drafted into the studio with the acclaim of the subtle eye of the artist or of a sympathetic, discerning taste for the antique.

Rather, the characterization of the pagan world as the world of clear Olympian form was extricated after a period of powerful resistance that stemmed from two different forces which, despite their anticlassical barbarism, could rightly regard themselves as the faithful and authoritative guardians of the inheritance of antiquity. These two masks, of quite heterogeneous origin, which hid the clear outlines of the world of the Greek gods, were the surviving monstrous symbols of Hellenistic astrology, and the world of antique forms *alla francese*, which appeared in the bizarre realism of the play of facial expressions and costume of the time.

In the practices of Hellenistic astrology the clear, natural pantheon of the Greeks was bundled together into a gang of monstrous forms, impenetrable and grotesque hieroglyphs of fate, [D4] which awoke human religiosity and which had to be the forceful demand of an age that, in relation to the style

nachdrückliche Forderung einer Zeit sein musste, die zum wiederentdeckten Wort der Antike nunmehr auch in der äusseren Erscheinung stilgemässe organische Übersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum zu fordern hatte, musste sich gegen eine nur anscheinend harmlosere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus *alla Francese*, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationen ovidianische Dämonie oder livianische Römergrösse vortrug.

Die Kunstgeschichte ist freilich nicht gewohnt, die orientalistisch-praktische, die nordisch-höfische und die italienisch-humanistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Komponenten im Prozess der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man macht sich eben nicht klar, dass die Astrologen, die ihren Abumashar ganz richtig als getreuen Ueberlieferer ptolemäischer Kosmologie erkannten, mit subjektivem Recht behaupten konnten, dass sie peinlich getreue Ueberlieferungsbewahrer seien, wie ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und Miniaturisten im Kulturkreis der Valois [D5] glauben durften, – sie mochten gute oder schlechte Uebersetzungen der antiken Schriftsteller vor sich haben –, dass sie die Antike in peinli-

of its outward appearance, demanded that the rediscovered word of classical antiquity should be visible in organic form.

The second unmasking to be demanded of pagan antiquity was directed against an apparently more harmless disguise, the realistic costumes *alla francese*, which is how the demonic figures of Ovid or the greatness of Livy's Rome appeared in Flemish tapestries or book illustrations.

Cultural history (art history) is admittedly not used to seeing the depictions of classical antiquity in the practices of the Orient, the courts of the North, or the Humanism of Italy, as equal components in the process of the formation of the new style. It is not acknowledged that the astrologers, who correctly recognized Abu Ma'shar as faithfully preserving the tradition of Ptolemy's cosmology, could claim, with right, that they were the painfully loyal guardians of tradition, just as the learned advisors of the weavers and miniaturists in the cultural circle of Valois [D5] might believe – whether they had good or bad translations of classical authors in front of them—that they were resurrecting

cher Treue wieder auferstehen liessen.

Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten reaktiven Energie, die die Wiederherstellung der umrissklaren Ausdruckswerte der Antike aus den Fesseln einer nicht homogenen Ueberlieferung beanspruchte.

Fasst man demgemäss Stilbildung als ein Problem des Austausches solcher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerlässliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen.

Die Zeit zwischen Piero della Francesca und der Raffaelschule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internationalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren elementare Gewalt, sowohl was die Wucht des Einschlags wie den Umfang ihres Wandergebiets angeht, dem europäischen Stilhistoriker verdeckt wird durch den offiziellen „Sieg“ der römischen Hochrenaissance. [D6] Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeuges, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit sondern auch in seiner auf vervielfältigende Re-

classical antiquity with painful fidelity.

The force of the entry of the classical language of gesture can thus be explained indirectly as a result of the dual demands of this reactive energy, which sought the reproduction of the clear expressive values of antiquity, free from the fetters of a tradition that lacked consistency.

If the formation of style is accordingly understood as the problem of the exchange of such expressive values, then we are faced with the imperative of examining the mechanics of transmission underlying the dynamics of this process.

The era between Piero della Francesca and the School of Raphael is an epoch of the international migration of images between North and South; its elemental violence affecting both the force of its impact and the scope of such migration, is hidden from the European historian of style by the official “victory” of the High Renaissance in Rome. [D6] Due not only to its mobility but also its technique, which fitted the multiple reproduction of its image, the Flemish tapestry is the first, albeit colossal, vehicle for mobile images, which, freed from the wall, served as a forerunner of the printed illustrated page (in

produktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstiches und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozess der europäischen Stilbildung machten.

Mit welchem Nachdruck und in welchem Umfange diese vom Norden importierten Bildträger in den italienischen Palazzo eindringen, dafür nur ein Beispiel: um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen des bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürgerhause der Medici, dem sie den ersehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen, die ihre innere Ueberlegenheit als stilbildende Macht noch unter ihrem bescheidenen Auftreten [D7] als wohlfeile Leinwandbilder verbergen konnte; sie ersetzten durch die *novità* der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritterrüstung beschwerte Gebärdenenspiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihrem hinreissenden Enthusiasmus *all'antica* auf solchen Leinwandbildern vor.

other words, the copper engraving and the woodcut) that for the first time made the exchange of expressive values between North and South into a vital part of the process of circulation that shaped the formation of European style.

Just one example illustrates how forcefully and extensively these image-vehicles imported from the North penetrated the Italian palazzo: around 1475 the walls of the stately residence of the Medici were decorated with some 250 continuous meters of Flemish tapestry depicting life from ancient times and the present, lending it the longed-for sheen of courtly and princely splendor. Yet alongside them a less conspicuous kind of art was already showing itself, hiding its inner superiority as a force in the formation of style beneath its modest appearance, [D7] in the form of inexpensive images on canvas. They made up for their lack of material value with the *novità* of their mode of expression. It was on such canvas images that Pollaiuolo's play of gestures, free of the knightly armor of Burgundy, could present the deeds of Heracles *all'antica* in all its ravishing enthusiasm.

[D8] Eine ins Urreich der heidnischen Religiosität wurzelnde Wiederherstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines endzeitlichen *raptus in caelum*, wie dementsprechend auch die ovidianischen Märchen, die den Menschen in die *Hyle* zurückwandeln, den *raptus ad inferos* versinnbildlichen? Die nur anscheinend rein äusserliche künstlerische Tendenz der Wiederherstellung der gebärdensprachlichen Umrissklarheit führte von selbst, d. h. der inneren Logik der gesprengten Fesseln entsprechend, zu einer Formensprache, die de[m] verschütteten tragischen, stoischen [a]ntike[n] Fatalismus angemessen war.

[E1] Durch das Wunderwerk des normalen Menschauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit, Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Gebärde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismässige Funktion auf Architekturwerken (z. B. Triumphbogen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben

[D8] This is accompanied with a longing for restitution rooted in the primal realm of pagan religious feeling. For were not the Hellenistic star signs symbols of an eschatological *raptus in caelum*, just as the tales of Ovid that transform humans back into matter correspondingly symbolize the *raptus ad inferos*? The tendency to reproduce the language of gesture in clear outline, which only seemed to be purely a matter of artistic appearance, led, by its own inner logic, bursting out of its chains, to a formal language that was suited to the submerged, tragic, stoic fatalism of antiquity.

[E1] Thanks to the marvels of the human eye the same fluctuation of the emotions has stayed alive in Italy for later generations, outlasting the centuries, preserved in the rigid stone sculpture of antiquity.

In works of architecture (for example, the triumphal arch, the theater) or artistic representations (from the sarcophagus to coins) the pictorial language of gesture, frequently reinforced in verbal inscriptions by the language of the word that addresses the ear, forces, by means of such memory function, and through the ineradicable force of its expressive character, a

menschlicher Ergriffenheit in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.

In der Triumphplastik feierte sich das Jasagen zum Leben in pomphafter Form, während die Sagen auf de[n] Relief[s] der Heldensärge de[n] verzweifelten Kampf um den Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen Symbolen vortrugen.

[E2] Wie nachdrücklich solche kirchenfeindlichen Elemente sich einprägen durften, beweist jene Reihe von über 12 Sarkophagen die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracoeli, wie Traum-bilder aus der verbotenen Region heilloser paganer Dämonie, de[n] frommen Pilger bei seinem Aufstieg zur Kirche begleiten durften.

Diese Gegensätzlichkeit des Ich-bewusstseins im äusseren Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungsweise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethische Auseinandersetzung zwischen pagan-kämpfender und christlich-ergebener Persönlichkeits-Empfindung.

[E3] Es gehört zu den eigentlich künstlerisch-schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der so-

repetition of the full range of human emotion in its tragic polarity, from passive suffering to active triumph.

The affirmation of life was celebrated in triumphal sculpture in all its pomp, while the legends on the reliefs of pagan coffins presented by means of mythic symbols the desperate struggle for the ascent of the human soul to heaven.

[E2] The strength with which such anticlerical elements could imprint themselves is demonstrated by the row of over twelve sarcophagi embedded in the wall of the stringboard of the stairs of S. Maria Aracoeli, which were permitted to accompany the pious pilgrim ascending into the church like dream images from the forbidden region of unholy demonic paganism.

This contradiction in the external expression of self-consciousness demanded that the gaze of the waning Middle Ages, absorbed in its object, engage in a parallel ethical confrontation between aggressive pagan feelings of personal identity and those of Christian humility.

[E3] One of the truly artistic creative events of the period of the so-called Renaissance was that as

genannten Renaissance, dass die Ueberlegenheit der dramatischen Umrissklarheit der antik sieghaften Einzelgebärden aus der Trajans-Epoche über die unklare Massenepik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgeföhlt, sondern geradezu als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt [werden], sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.

soon as it saw the depiction of human life in motion as its task, the dramatic, clear, contours of the individual gestures of the victorious classical figures from the era of Trajan, which gained ascendancy over the indistinct epic masses of the epigones of Constantine, became the object not only of feeling, but were immediately circulated as exemplary and canonical pathos formulae in the formal language of the European Renaissance from the fifteenth to the seventeenth centuries.



## THE ABSORPTION OF THE EXPRESSIVE VALUES OF THE PAST. Introduction to Aby Warburg's *Einleitung*

Matthew Rampley

Warburg's Introduction to the Mnemosyne Atlas offers the most extensive outline of the basic concerns that motivated his work, from his doctoral thesis published in 1893 until his death thirty-six years later. Little of this was made explicit in the writings he published; his 1920 essay on the use of astrological woodcuts in the Reformation comes closest, perhaps, to offering a programmatic statement of the ideas informing his historical theory of culture (*Kulturwissenschaft*) [1]. In general, his published articles are more notable for their marshaling of large quantities of historical source material—images, personal letters, wills, journals, poetry—rather than for any engagement with sustained theoretical reflection.

The Mnemosyne Introduction in contrast presents a sequence of ungrounded speculations about social memory, the origin of artistic expression and the psychological drama driving the history of European culture from classical antiquity onwards. At the heart of Warburg's Mnemosyne Atlas is the attempt to spell out what it might mean to apply the aesthetic ideas of Friedrich Nietzsche to the understanding of visual imagery. Warburg attempted to distance himself from the superficial appropriation of Nietzsche that had become increasingly common following the latter's death. However, the basic outline of Warburg's *Kulturwissenschaft* is fundamentally Nietzschean; for both writers the reading of classical culture is oriented around the meaning of the Dionysus–Apollo duality. They are also both concerned with the legacy of classical antiquity for the present; Nietzsche believed he had found a source of aesthetic redemption of the present in the rebirth of tragic drama and, in his early writings at least,

identified this with the operas of Wagner. This he opposed to the Socratic culture of ancient Athens, which lay at the root of modern scientific inquiry. For Warburg it was the Apollinian dimension of classical culture, its values of self-control, rationality, and its sublimation of primal trauma into symbolic myth, that was to be emulated. Warburg's reading of Nietzsche was enriched by an immersion in ideas derived from empathy theory, contemporary anthropological thought, evolutionary theory, the study of mythology, and biological conceptions of memory. The Apollo-Dionysus opposition was thus redescribed in terms of the contrast between the maintenance of rationalizing distance and empathic absorption in the objects of perception.

As he states in the opening to the Introduction, it is the maintenance of Apollinian distance that constitutes the emergence of culture, and this implies distance not only towards the percepts of the present but also towards the inherited collective memories of the past. It was a central aspect of his theory of culture that the conflicting responses to the legacy of classical antiquity, and the psychic energies sustaining them, directly informed the expressive styles of the visual arts, from the realism of Burgundian and Netherlandish art to the heroic forms of the Italian High Renaissance. Many of the ideas Warburg explored were also being explored by other art historians of the period. In his doctoral thesis Heinrich Wölfflin had attempted to apply empathy theory to the understanding of architecture; the opposition of distance and proximity had been translated by Alois Riegl into the duality of optical and haptic vision [2].

A concern with the origins of art was also a common preoccupation for art historians of the late nineteenth century, and was frequently informed by concepts from contemporary anthropology [3]. The originality of Warburg's thought lay in his combining all these different strands, which he coupled with a theory of social memory, to form a historical anthropology of the Classical tradition. In this sense the more speculative aspects of his thinking were highly unorthodox, and stood at odds with the disciplinary norms of Renaissance art history of his time. This undoubtedly explains why his far-reaching speculations, though substantial in quantity, were almost entirely restricted to the unpublished notebooks he had compiled since the late 1880s; only occasionally does one gain a glimpse of these thoughts in the texts he submitted for publication. In the final years of his life he clearly decided finally to order his speculative ideas and to present them to the public; although the Mnemosyne

Atlas was incomplete at his death, it was his intention that it should be published, and this project occupied his final years from 1926 until 1929 when he died. It was planned as a series of annotated plates illustrating the transformation of classical myth and imagery as documents of “the stylistic development of the representation of life in motion in the age of the Renaissance.”

The format of the pictorial atlas was an established practice; one of the most widely read art historical publications in the nineteenth century was Ernst Seeman’s picture atlas used for schools, which appeared in numerous editions [4]. Warburg’s Atlas differed, however, in that it did not straightforwardly document the history of Renaissance art, but rather traced the migration of classical symbols across space and time, charting the changes in function and meaning they underwent in the process. In keeping with his deeper speculative thinking, the examples he chose were not meant to demonstrate stylistic developments but rather the evolution of human cognition and its shifting systems of spatial and temporal orientation; examples ranged from ancient Greek cosmology to contemporary newspaper reports on the airship Hindenberg. Such a vast project explains, perhaps, why he never arrived at a definitive version of the Atlas. The edition published in 2003 represents the most coherent version of the work, but there remain numerous drafts and variants of both the plates and also the Introduction [5]. If Warburg’s inability to complete the project was a reflection of its massive scope, it also indicated his difficulty in finding a satisfactory language to describe it. The tortured syntax and complex sentences of the Introduction betray the extent to which he was constantly wrestling with the resources of the German language, and present an extreme challenge to the translator. The same can be said of his choice of vocabulary, in which he exploited the ability within German to form compound nouns to the full, creating novel expressions that can often only be rendered in English by means of lengthy circumlocutions. In part this was a particular stylistic trait of Warburg’s writing, and can also be observed, albeit to a lesser extent, in his published works. In part, however, it was a reflection of Warburg’s intellectual development.

Although the Introduction was written in the late 1920s, it relied on the same intellectual sources—Nietzsche’s theory of tragedy, Richard Seimon’s account of memory, and Tito Vignoli’s ideas of myth—that had first propelled him into the study of the Renaissance in the late 1880s.

Warburg's ideas had since outstripped his original sources, but he also remained peculiarly bound to them, and in particular he allowed himself to be governed by their same conceptual vocabulary. The language of the Introduction thus represents the conflict between Warburg's attempt to summarize his project on the one hand, and his reliance on an inadequate set of terms on the other. The fields of aesthetics, psychology, and mythology had undergone enormous changes between the 1880s and the 1920s, but Warburg seemed oblivious to such conceptual and terminological developments. The Introduction therefore presents the reader with an argument the tenor of which, in its emphasis on the fragility of subjectivity, the psychological dynamics of the visual symbol, and the semantic variability of the image, is strikingly contemporary. Yet it also seems to be backward-looking, rehearsing debates from forty years previously. As such it provides a succinct image of Warburg in general. On the one hand, a scholar immersed in the values of nineteenth-century bourgeois humanist learning, on the other, an intellectual whose preoccupations still have a resonance for the present

1. Aby Warburg, *Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther*, in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, trans. David Britt (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999), pp. 597–698.
2. Heinrich Wölfflin, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, in Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, trans. and eds, *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893* (Los Angeles: Getty Research Institute, 1994), pp. 149–190; Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, trans. Jacqueline E. Jung (New York: Zone Books, 2004).
3. See, for example, Ernst Grosse, *The Origins of Art* (New York: D. Appleton, 1928). First published in 1894.
4. Ernst Seeman, *Kunsthistorische Bilderbogen: für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt* (Leipzig: Seeman, 1879).
5. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 2nd edn (Akademie Verlag: Berlin, 2003).

FIGLI DI MARTE, EREDI DI PROMETEO. LA CONQUISTA DEL CIELO:  
GUERRA E TECNICA  
Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C

a cura del Seminario Mnemosyne

PREMESSA

Tavola C fa parte del gruppo incipitario di pannelli siglato A, B, C: un gruppo a sé stante, come indicato dall'uso di lettere dell'alfabeto anziché da cifre arabe, che offre una porta di accesso alle possibili vie di interpretazione dell'Atlante (sull'apertura dell'Atlante vedi il saggio Iter per labyrinthum: Seminario Mnemosyne 2015a: sulla genesi delle tavole A, B, C, vedi De Laude 2015).

Tavola A apre il discorso sulle migrazioni delle divinità antiche nell'area culturale e geografica che ha al centro il Mediterraneo, in relazione significativa con un tracciato genealogico, l'albero folto della *gens* Tornabuoni, famiglia esemplare del Rinascimento mediceo.

Tavola B illustra le relazioni tra uomo e cosmo nel passaggio dal Medioevo all'età moderna, nella duplice direzione di un dominio delle potenze celesti sull'esistenza umana, e viceversa della padronanza dell'uomo sul mondo.

Il cosmo è l'universo rappresentato, misurato e conquistato da quella *technè* che in tavola C costituisce una nuova modalità di conoscenza e di orientamento, ma che rivela anche in controtela la propria deriva annientatrice.

Dopo il gruppo A, B, C iniziano, anche cronologicamente, gli *excursus* in profondità dei tracciati dell'Atlante, già annunciati nei pannelli di apertura.

ra. Ricompare infatti in tavola 1 il tema della rappresentazione astrologica e dell'orientamento, considerato sotto il rispetto della lettura/decifrazione: il medium prescelto è la pratica mantica dell'epatoscopia, da Babilonia all'Etruria.

### SAGGIO INTERPRETATIVO DI MNEMOSYNE ATLAS, TAVOLA C

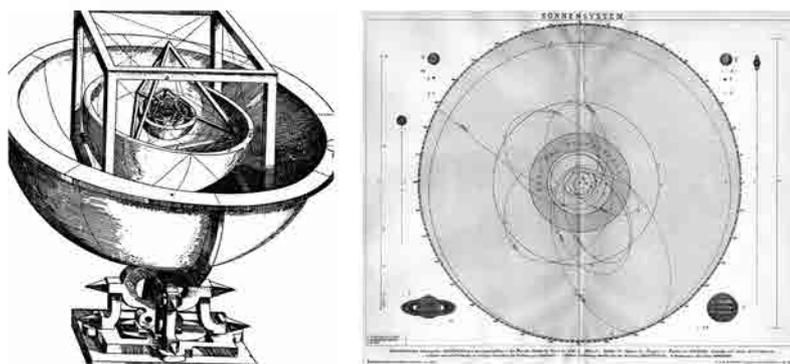


Tavola C presenta un'impostazione apparentemente lineare e progressiva: dalle prime conquiste della scienza moderna (la rappresentazione delle orbite planetarie, delle loro traiettorie e delle loro misure dopo Keplero) alle ultime sue acquisizioni (la trasmissione di immagini via telegrafo). L'attenzione si concentra sulla potenza dei diversi mezzi di rappresentazione e riproduzione (le macchine della tecnica) e sulla accresciuta possibilità che ne deriva di trasmissione degli "Schlagbilder" (l'espressione, riferita da Warburg alla circolazione delle immagini via stampe e incisioni nell'età di Lutero, è ben tradotta come "slogans figurati" in Warburg [1920] 1966, 339-340).

L'impaginazione delle sei immagini presenti nel pannello occupa soltanto la sua porzione superiore (ma sarà sempre da ricordare che la versione 1929 dell'Atlante è un menabò provvisorio) secondo un andamento non lineare bensì dialettico.

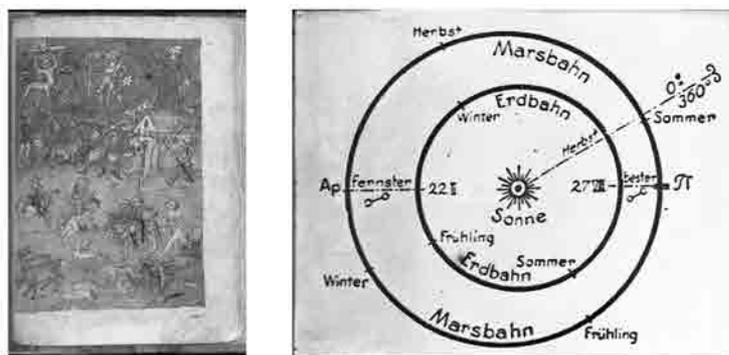
L'immagine in alto a sinistra (il modello meccanico di Keplero per lo studio e la rappresentazione delle orbite planetarie) e l'ultima in basso a destra (la foto trasmessa per via telegrafica del volo del dirigibile Zeppe-  
lin) non funzionano come *incipit ed explicit* obbligati dell'argomentazione figurata; né è identificabile, come in altri pannelli, un'immagine-fulcro, attorno alla quale si costruisce la sintassi della tavola.

La prima immagine in alto a sinistra (C.1) è l'illustrazione delle orbite dei pianeti con solidi geometrici regolari dal *Mysterium cosmographicum* di Johannes Keplerus (1596). Procedendo in senso orario, la seconda figura (C.2) mostra le orbite dei pianeti secondo la concezione moderna, tramite un'illustrazione enciclopedica del 1895.



C.1 | L'identificazione delle orbite dei pianeti con i corpi solidi regolari dal *Mysterium cosmographicum* (1621) [didascalia della KBW], da Johannes Keplerus, *Mysterium cosmographicum*, Tübingen 1621  
C.2 | Le orbite dei pianeti secondo la concezione moderna, illustrazione da Brockhaus, *Konversations-Lexikon*, 14<sup>a</sup> ediz., tomo XV, Mannheim 1895

A seguire, la terza figura in alto a destra (C.3) è una miniatura da un codice della seconda metà del XV secolo conservato a Tübingen, che presenta i Figli del pianeta Marte, ovvero, secondo la concezione astrologica di origine ellenistica, i nati sotto l'influsso del pianeta Marte, i loro mestieri, inclinazioni e attività: figura mitica esemplare è Perseo, qui rappresentato "per metà come costellazione, per metà come guerriero europeo" (così recita la didascalia presente sotto l'immagine nel pannello). Nella figura seguente in basso a sinistra (C.4) vediamo rappresentata in uno schema l'orbita di Marte secondo un passo dell'*Astronomia Nova* di Keplero (1609).



C.3 | I Figli del pianeta Marte; a sinistra: Perseo, concepito per metà come costellazione, per metà come guerriero europeo (da un manoscritto tedesco del XV sec.) [didascalia della KBW], dal *Kalendarisches Hausbuch* del Maestro Joseph, Cod. M. d. 2, 1475 ca., fol. 269r, Tübingen, Universitätsbibliothek  
 C.4 | L'orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero [didascalia della KBW], schema secondo un passo dell'*Astronomia Nova* di Johannes Keplerus

Uno dei fili tematici di tavola C è dunque la rappresentazione di Marte come caso esemplare della traiettoria concettuale che, mediante la caratterizzazione della divinità, conduce il pensiero occidentale, a partire dall'età ellenistica, *per monstra ad sphaeram*: a identificare la natura demonica di Marte con un corpo fisico presente in cielo – uno dei pianeti che governano le sfere celesti. Il profilo della divinità pagana è riconosciuto nel peregrinare del nome e della potenza numinosa di Marte dal cosmo alla terra, dalla terra al cielo, e nuovamente dal cielo alla terra, nelle alterne fasi di allegoresi astronomica che investono il dio. La sottolineatura di questa progressione, che prevede un distacco dall'idea dell'immagine antropomorfa del dio nella direzione di una razionalizzazione 'scientifica' della sua potenza e dei suoi influssi, è chiara nell'appunto warburghiano relativo al pannello:

Entwicklung der Marsvorstellung. Loslösung von der anthropomorphistischen. Auffassung Bild – harmonikales System – Zeichen.  
 Evoluzione della concezione di Marte. Distacco dalla concezione antropomorfa. Immagine – sistema armonica – segno.

Gli studi e le teorizzazioni di Keplero sull'orbita del pianeta Marte intorno al Sole – che Keplero stesso scopre ellittica rispetto alla traiettoria circolare della astronomia pre-moderna – segnano nella storia del pensiero uno scarto decisivo rispetto alla teoria dell'influsso delle divinità planetarie sui propri 'figli'. Scrive Fritz Saxl:

Keplero, che ponendo al posto del cerchio l'ellissi geometrica ha determinato l'orbita di Marte, è per Warburg il simbolo di quelle forze che creano lo spazio del pensiero (Saxl [1930] 2002, 138).

Si potrebbe dunque, a prima vista, leggere in tavola C la storia di un progresso verso la razionalizzazione che parte dalla concezione demonica arcaica per giungere alla visione scientifica moderna. Il tema di tavola C è infatti la rivoluzione che Keplero importa nel campo della matematica astronomica, e la compresente sopravvivenza dell'aspetto magico-demonico degli influssi planetari, in particolare la potenza di Marte. Il montaggio si apre con immagini di età moderna, di carattere tecnico-scientifico: incisioni che raffigurano le orbite planetarie e in particolare l'orbita ellittica del pianeta della guerra che smentisce la compostezza della rappresentazione tomistica, a sfere concentriche, del cosmo. Ma in tavola C un elemento rompe la sequenzialità cronologica e smentisce l'uniformità formale del montaggio: l'inserimento, nella composizione, del foglio del manoscritto con i Figli del pianeta Marte (C.3) lascia spazio a una rappresentazione eccentrica rispetto alle altre figure del pannello – eccentrica anche dal punto di vista del supporto, della tecnica esecutiva e della cronologia.

Il collegamento tematico tra la pagina del manoscritto e le altre figure va ricercato nel tipo di considerazione che Warburg riserva alla scienza astrologica: scostandosi dalla vulgata illuministica, lo studioso riconosce nell'astrologia una forma di sapere 'scientifico'. La divinità antica, catasterizzata in pianeta, è intesa come figura di una rappresentazione del cosmo, "segno" (così Warburg nell'appunto) di una concezione che risponde a un'istanza di razionalizzazione, pur se declinata in chiave magico-superstiziosa. Il nome di Marte, nel suo corrispondente planetario, mantiene la sua antica potenza demonica e ha un influsso fisico sul carattere, l'aspetto e l'attitudine dell'uomo; nel contempo, riconosciuti come pianeti o disegnati nel cielo come costellazioni, i profili degli dèi e dei demoni antichi sono assunti dall'uomo come efficaci punti di orientamento nel cosmo (si veda l'immagine che apre l'intero Atlante in [tavola A](#): la mappa astrologico-astronomica con le costellazioni come splendidi e colorati *monstra* che popolano la volta del cielo).



A.1 | Raffigurazione del cielo con costellazioni, acquaforte acquerellata su rame, Olanda 1684, Hamburg, Planetarium

Significativa è poi l'inserzione nel pannello di tre ritagli da giornali e periodici: il materiale tratto da documenti contemporanei riporta all'attualità la riflessione sul potere della scienza e sull'orientamento nello spazio, attraverso immagini della conquista tecnologica del cielo e dell'etere: il dirigibile, il telegrafo. Il sottogruppo unitario delle figure C.5, C.6, C.7 è formato infatti da illustrazioni fotografiche del dirigibile Graf Zeppelin, l'aeronave che, proprio nel settembre del 1929 (data dell'ultima versione del Bilderatlas), compì la prima circumnavigazione del globo.



C.5 | Il Graf Zeppelin sulle coste giapponesi incrocia un aereo della guardia costiera, disegno da comunicato stampa, "Münchner Illustrierte Presse" n. 35, 1929, p. 1139.

C.6 | Il Graf Zeppelin arriva a Friedrichshafen, pagina illustrata dell'"Hamburger Fremdenblatt" n. 245, edizione della sera del 4.IX.1929, p. 17.

C.7 | Il Graf Zeppelin sopra New York. Immagini telegrafate, pagina dall'"Hamburger Illustrierte", anno XI, n. 36, 7 (settembre 1929).

Tavola C presenta dunque anche, a prima vista, il progresso della tecnica che pare inverare la credenza positivista della vittoria dell'uomo sulla

superstizione delle influenze demoniche e sulle temibili forze della natura. A quanto emerge dai frammenti dei suoi diari, Warburg era stato impressionato soprattutto dalla manovra compiuta dall'equipaggio del dirigibile per evitare una spaventosa tempesta segnalata in tempo dalla moderna strumentazione di bordo, tra cui il barometro; aveva infatti annotato, icasticamente, così:

Die Queckersilbersäuler als Waffe wider Satan Phobos.  
La colonnina di mercurio come arma contro Satana Phobos. Annotazione dal Diario del 10 settembre 1929 (Warburg [1926-1929] 2001, 523).

Già dai primi anni '20, infatti, lo Zeppelin – originariamente progettato come ordigno militare e per questo impiegato nei primi bombardamenti aerei – era stato convertito a missioni civili, di esplorazione del globo e di collegamento aereo tra l'Europa e l'America.

## I. ORIENTAMENTO E CONQUISTA DEL COSMO

In un ordine logico – e non strettamente cronologico – in tavola C viene descritta la progressiva acquisizione di tecnologie che consentono all'uomo di conoscere e rappresentare il cosmo, e dunque di orientarsi in esso. Dalla nuova strumentazione, teorica e pratica, di Keplero fino al volo del dirigibile Zeppelin si apre per l'uomo la conquista di una nuova dimensione decisiva per la modernità: lo spazio aereo.

Tavola C si apre con un'illustrazione tratta dal *Mysterium Cosmographicum* di Johannes Keplero (Tübingen, 1596): lo schema proposto da Keplero è in consonanza con quella che fino ad allora era considerata la legge indiscussa che regolava il sistema solare, ossia l'uniformità, la regolarità, la perfezione e circolarità del moto dei corpi celesti, governato da leggi fisiche concepite come subordinate a principi divini e trascendenti. In questo senso Keplero, nell'espore i risultati dei suoi primi studi effettuati sull'ordine dell'universo e del sistema solare, aveva proposto una raffigurazione simbolica dell'armonia delle sfere e un sistema di solidi regolari inscatolati l'uno nell'altro. Ognuno di questi solidi, in accordo con la teoria pitagorica e platonica, governava e rappresentava una sfera celeste; in questo senso Dio avrebbe creato il mondo e la disposizione dei cieli in forma dei cinque solidi regolari: cubo, tetraedro, dodecaedro, icosaedro, ottaedro.

Il tema dell'identificazione delle orbite planetarie con i corpi regolari nel *Mysterium Cosmographicum* di Keplero era già stato affrontato da

Warburg nel 1925, nella commemorazione di Franz Boll, autore del volume *Sphaera barbarica* (1903) dedicato all'astrologia ellenistica e tardo-antica (Warburg [1925] 2012, 381-385; tav. 50, 384). Così Warburg riferendosi all'immagine che in tavola C compare in alto a sinistra:

Riguardo alla volta celeste si potrebbe affermare che la tragedia prometeica dell'uomo consiste in questo: su di noi non esiste un firmamento stabile [...]. Nel *Mysterium Cosmographicum* di Keplero del 1596 è raffigurato, come immagine emblematica dell'armonia delle sfere, un sistema di corpi solidi regolari inscatolati l'uno nell'altro. Ciascuno di questi corpi, in conformità con la dottrina pitagorica presente in Platone, rappresenta una sfera [...]. Ma proprio riguardo all'orbita di Marte – come Keplero dovette riconoscere – non bastava più il sistema fino allora conosciuto, che poneva il cerchio come unità di moto a base dei moti dei pianeti. Mancava l'introduzione dell'ellisse nella cosmografia matematica.

Le leggi della struttura del cosmo sono ricavabili circoscrivendo e inscrivendo le orbite dei pianeti nei solidi geometrici, a partire dalla Terra che è l'unità di misura di tutte le orbite, e che a sua volta ruota intorno al Sole. Ma proprio partendo dall'osservazione empirica dell'orbita di Marte, che scopre essere ellittica, Keplero riconosce che la forma ellittica caratterizza anche le orbite di tutti gli altri pianeti; pertanto, nell'*Astronomia Nova* del 1609, da cui è tratta la seconda immagine di tavola C, Keplero verificò l'inconciliabilità di questa teoria con i dati empirici dell'osservazione astronomica. L'astronomo decise allora di studiare il moto del pianeta Marte e introdusse così una nuova e risolutiva unità di movimento dell'orbita: l'ellisse.

La comparsa della forma dell'ellisse supera la concezione, trasmessa fin dall'antichità, che metteva il cerchio e la sfera al centro della configurazione del cosmo. Così Warburg:

L'ellisse non aveva ancora fatto il suo ingresso nella cosmofisica matematica. Che qui dovesse esserci una difficoltà per l'Occidente del Basso Medioevo, mi era chiaro. Si trattava di superare un primitivo timore applicato alla matematica, che impediva di costruire i corpi celesti in maniera disforme dagli ideali o esigenze della commensurabilità umana terrestre. In verità, contro la rozza umanizzazione dei pianeti attraverso l'identificazione con divinità pagane, aveva già scagliato il suo assalto, pungente ed efficace, Giordano Bruno. Era d'altronde molto più facile sbarazzarsi delle mostruose immagini illusorie dell'antropomorfismo che rinunciare alla pretesa che l'unità di movimento dell'orbita planetaria dovesse essere

armonica nel senso della duplicità organica umana, perché questo ideale della regolarità apparentemente facilitava in così gran misura l'orientamento. (Warburg [1925] 20143, 100-101).

Si presenta qui, nella sua prima schematizzazione 'scientifica' (quella astrologica) uno dei temi della tavola: l'istanza, che attraversa tutte le immagini, di disegnare schemi che consentano di trovare un orientamento nel cosmo. Il filo tematico dell'orientamento percorre in modo continuo la struttura della tavola: tutte le figure sono legate alla progressiva acquisizione di una "immagine coerente del cosmo" (così Kurt Forster), che avviene primariamente grazie alla proiezione di una sua configurazione teorica.

Warburg aveva cercato conferma delle sue riflessioni sull'incidenza di Keplero e la teoria del moto ellissoidale per la scienza moderna da Ernst Cassirer. Il tema astronomico era stato infatti l'argomento del primo incontro diretto tra i due avvenuto nell'aprile del 1924 a Kreuzlingen, dove Warburg era ricoverato. Da Cassirer, Warburg ebbe conferma della sua idea che Keplero potesse essere considerato come figura di transizione – "Übergangstyp" – tra l'epoca pre-moderna e la modernità. La rassicurazione autorevole sulla correttezza delle sue intuizioni fu terapeuticamente determinante, indirizzò con maggior sicurezza le sue ricerche e concorse a persuadere Warburg che era pronto a fare ritorno ai suoi studi e alla sua vita, fuori dalla clinica diretta da Ludwig Binswanger. I due intellettuali, impegnati entrambi a indagare i fondamenti della scienza della cultura, convenivano nel considerare "la logica concettuale" e la "causalità immaginativa" come funzioni di un'unica "facoltà di orientamento" (Warburg [1928] 2012, 755-764) AWO I.2).

In occasione della commemorazione di Boll del 1925, Warburg ricorderà che Keplero era stato molto in difficoltà nello studio dell'orbita di Marte, e si era consultato con il matematico Fabricius:

Keplero era consapevole che proprio dalla ingovernabile funzione della sua coscienza di ricercatore – che non si acquietava neppure di fronte agli otto gradi di errore nel calcolo dell'orbita di Marte – dipendeva l'ingresso di una nuova epoca che significava il superamento sia interno che esterno della *Sphaera barbarica*. Ciò nonostante egli parla del pianeta Marte come di un antico sacerdote i cui sbandati seguaci possiamo vedere in un codice illustrato a Tübingen.

Warburg [1925] 2012, 387 e tav. 351

È evidente nelle parole e nel tono di Warburg non solo l'ammirazione ma l'autoidentificazione con Keplero, con le difficoltà che l'astronomo aveva incontrato nella sua ricerca, con i suoi dubbi metodologici, con la sua inquietudine che apre la via a nuove, rivoluzionarie, scoperte: una auto-identificazione che passa anche per l'attrazione che anche Warburg avverte per Marte e per i suoi furibondi influssi che lo studioso deve tenere sotto controllo. Ancora nella commemorazione di Boll, Warburg riporta un passaggio della *Astronomia Nova* in cui Keplero sostiene di esser riuscito a governare l'irrequietezza di Marte e di essere riuscito a trattare con lui, placando la sua ferocia. Così Keplero, con riferimento all'astronomo danese Tycho Brahe, che compare come riferimento primario delle osservazioni kepleriane già nel titolo dell'*Astronomia Nova*:

Marte ha resistito a lungo agli sforzi degli astronomi, ma il grande condottiero Tycho ha cercato e catalogato in veglie ventennali tutte le sue astuzie da guerriero. Incoraggiato dal suo esempio io, Keplero, ho cercato di stabilire con esattezza le posizioni nelle quali si trova Marte usando gli strumenti tychonei, e, con l'aiuto della madre Terra ho circuito tutte le sue storture. Alla fine Marte ha riconosciuto il mio coraggio, ha rinunciato alla sua ostilità e si è mostrato leale. (Johannes Keplero, *Astronomia Nova AITIOAOFHTOΣ seu physica coelestis, tradita commentariis de motibus stellae Martis ex observationibus G.V. Tychonis Brahe*, 1609, p. 117 citato in Warburg [1925] 20143, 102-103).

Dunque, se pure Keplero incarna, per dirla con Saxl, la figura per antonomasia dello studioso capace di creare una – progressiva ma mai definitiva – conquista dello spazio del *Denkraum*, è l'astronomo stesso ad avvertire e trasmettere ancora, nelle sue stesse affermazioni, la potenza non solo simbolica ma ancora tutta figurale del Marte tardo-antico e medievale, feroce demone guerriero, quale ci giunge mediante l'immaginario astrologico.

“Novello Keplero” è per Warburg Albert Einstein, di cui tiene in grande considerazione la teoria della relatività, sempre stimolato da Cassirer che al tema aveva dedicato un volume all'inizio della sua carriera. Nell'incontro che Warburg riesce a organizzare con lo scienziato nel 1928 a Scharbeutz, cerca conferma della tesi di Keplero come figura di transizione e mostra parte delle immagini che confluiranno poi nella tavola C, appuntandole sulla tenda della veranda in cui i due siedono come fosse

una tavola del *Bilderatlas*. Assieme al concetto di ambivalenza del simbolo astrale, tra polarità magico-astrologica e matematico-astronomica, Warburg cercava un confronto in merito all'idea di relatività dei valori estetici, che introduce con il concetto di "Relativität des Kunstbildes". Per quanto Warburg fosse soddisfatto dell'incontro, non è chiaro quanto Einstein fosse concorde o avesse compreso quanto lo storico dell'arte gli volesse comunicare, anche se Claudia Wedepohl e Hors Bredekamp vogliono riconoscere in un articolo dello scienziato pubblicato nel 1930 nel "Frankfurter Zeitung", in occasione del trecentesimo anno dalla morte di Keplero, un'eco dell'incontro avvenuto solo due anni prima. Un riferimento implicito a un disegno schizzato da Einstein per spiegare il movimento ellittico di Marte a Warburg – schizzo rinvenuto nell'Archivio Warburg – oltre all'importanza che lo scienziato riconosce agli antichi come precursori di Keplero, sarebbero per gli studiosi segni evidenti dello scambio avvenuto tra i due a Scharbeutz (Wedepohl, Bredekamp 2015, 56-59).

L'antagonista della perfezione sferica della cosmogonia degli antichi è quindi Marte, e la figura dell'ellisse è la costante figurativa implicita della tavola, dalla forma dell'orbita del pianeta al profilo del dirigibile. La scoperta dell'orbita ellittica del più intrattabile degli dei-pianeti paradossalmente aiuta a disegnare un nuovo schema cosmico che garantisce più precise, più scientifiche, opzioni di orientamento. Ed è questa la premessa indispensabile per la conquista del cosmo da parte dell'uomo, che avviene grazie all'invenzione di macchine tecnologicamente sempre più avanzate: strumenti e apparecchiature per lo studio e la misurazione (astrolabi, atlanti astronomici moderni, strumentazioni di bordo), veicoli (aereo, dirigibile), mezzi per catturare e trasmettere via etere le immagini (la fotografia, il telegrafo).

Dunque, nella visione di Warburg già il catasterismo tardo-antico (e poi medievale e rinascimentale) può essere considerato come una pulsione al riavvicinamento della terra al cielo e, soprattutto, come uno dei tentativi di appropriazione e di conoscenza del cosmo. Inserendo nel montaggio di tavola C l'elemento eccentrico della pagina miniata con i Figli di Marte, Warburg ottiene come primo effetto di conferire a questa tavola un valore teorico e una complicazione di significato, consonante alla polisemia che contraddistingue tutti gli assemblaggi dell'Atlante.

Un appunto a margine: Warburg ritrova anche nella forma dell'ellisse, che con il suo doppio fuoco si oppone al 'monoteismo' della sfera, una cifra che corrisponde felicemente alla sua teoria della polarità. La forma ellittica torna anche, prepotentemente, nel progetto della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo, progetto in cui Warburg interviene direttamente a dialogo con l'architetto, in particolare nella configurazione della "sala ovale" dell'Istituto (sul progetto della KBW v., in Engramma, [Calandra 2014](#)).

## II. DIFFUSIONE E CIRCOLAZIONE DELLE IMMAGINI

Un altro tema che unisce fra loro le figure della tavola è la diffusione e veicolazione delle immagini, specie dal punto di vista della riproducibilità tecnica: il rapporto dell'uomo con il cosmo, giusta gli appunti di Warburg, passa da "immagine" antropomorfa a 'segno', nella forma della rappresentazione dell'armonia delle sfere fino a divenire astratta 'cifra' (è il caso dell'immagine dello Zeppelin che supera enormi distanze grazie al mezzo tecnologico del telegrafo), secondo la dialettica che già anima il tema della trasmissione delle immagini in tavola A.

L'immagine di Marte e i suoi figli era stata già esposta nel corso della commemorazione di Boll, così come quella tratta dall'Enciclopedia Brockhaus (1895): pare ricercato il contrasto tra l'immagine degli "sbandati figli" di Marte e la tranquillizzante, asettica, rappresentazione delle orbite planetarie secondo la concezione condivisa dalla scienza contemporanea. La scelta di un'immagine tratta dalla più diffusa enciclopedia tedesca (qualcosa come la Treccani in Italia, oppure, oggi, Wikipedia), e il fatto di esplicitarne la provenienza, ha un significato ulteriore rispetto a ciò che la figura illustra (cioè le "Orbite planetarie secondo la concezione moderna"): la padronanza del cosmo, la sua conoscenza razionale, ancora non cancella la persistenza dei *monstra* alimentati dal pensiero superstizioso.

Nel saggio su *Divinazione antica pagana nell'età di Lutero* del 1920, Warburg si era occupato di un grande pesce apparso in cielo e riprodotto da Lonhard Reymann come pronostico di un imminente diluvio universale che si sarebbe avverato per una fatale congiunzione astrale nel segno dei Pesci. L'immagine del grande pesce in cielo (assimilabile morfologicamente all'immagine dello Zeppelin di tavola C) era stata chiamata in causa da Warburg nel saggio su Lutero per argomentare l'uso propagandistico che di quel pronostico, e dello stesso tema natale di Lutero, era stato fatto

al tempo della Riforma. L'efficacia della stampa come nuovo medium di circolazione del XV secolo, con specifico riferimento a previsioni astrologiche e meteorologiche, è sottolineata da Warburg nello stesso saggio:

La stampa illustrata di tipo sensazionale [...] cercava di far effetto per esempio alla Dieta di Worms creando il panico del diluvio ad opera di un Seytz. Si sente l'intervento dell'illustrazione silografica come potente nuovo espediente agitatorio per influenzare il pubblico non dotto. (Warburg [1920] 1966, 337).

Nella figura in alto a destra i Figli di Marte stanno sulla pagina del manoscritto del XV secolo; a quella forma di riproduzione e trasmissione delle 'idee figurate' sono giustapposti esempi di moderne tecniche di veicolazione delle immagini, dalle illustrazioni a stampa, alle fotografie dell'aeroplano e del dirigibile, provenienti dalle più diffuse testate giornalistiche tedesche.

A partire dalla fine del XV secolo, grazie al perfezionarsi delle tecniche incisorie, anche i soggetti astrologici – come gli “sbandati figli” di Marte che ancora si attardano nella miniatura del codice di Tübingen – trovano nel nuovo *medium* la via per una diffusa e capillare circolazione nell'Europa delle corti: la migrazione delle divinità, già avviata dal processo di catasterizzazione ellenistica, si trasmette, di travestimento in travestimento, nel passaggio fra gli "stili" dal Nord al Sud e viceversa (si veda la Wanderkarte del Mediterraneo presentata in tavola A). A partire dal XVI secolo, sulle ali della stampa, le incisioni astrologiche, riprodotte in numerose copie e sempre più facilmente accessibili al grande pubblico, sono pronte a diventare anche strumento di orientamento e di indottrinamento 'scientifico'.

Le immagini dei demoni antichi cavalcano così di epoca in epoca le diverse tecniche reprografiche. A questo proposito, sull'uso politico-propagandistico delle profezie astrologiche, Warburg afferma:

La paura dei prodigi naturali vaticinati in cielo e sulla terra, condivisa da tutt'Europa, fu assunta a servizio della stampa quotidiana: se il pensiero erudito aveva preso il volo già in virtù della stampa a lettere mobili, ora, con l'arte grafica illustrativa, anche l'immagine, il cui linguaggio era per giunta internazionalmente comprensibile, ebbe le sue ali; fra Nord e Sud queste ominose ed eccitanti procellarie saettavano in qua e in là, mentre ogni partito cercava di assicurare questi “slogans figurati” (come si po-

trebbero chiamare) della sensazione cosmologica al servizio della propria causa. (Warburg [1920] 1966, 339-340).

In modo analogo, nel XX secolo, giornali e fotografie diventano dispositivi ricorrenti e funzionali all'elaborazione, alla comunicazione e alla propaganda ideologica in un momento di annichilimento dei valori della *humanitas* come quello della Prima guerra mondiale: proprio sotto il segno di Marte, nei periodi di maggior strage, sofferenze, orrori e distruzione, alle immagini viene demandato il compito di conservare la memoria in un linguaggio 'internazionale', che non necessita di traduzioni (la relazione tra guerra e tecnica di riproduzione delle immagini è uno dei filoni tematici principali del numero monografico di Engramma dedicato a "Figli di Marte. Warburg, Jünger, Brecht": Seminario Mnemosyne 2015b).

Le incisioni accostate alle immagini tratte da tabloid contemporanei delle imprese di circumnavigazione del globo del dirigibile Zeppelin raccontano il tentativo dell'umanità di misurare il cielo, conquistarlo, governarne le rotte. Contemporaneamente l'inserzione della miniatura con i Figli di Marte ricorda che, a dispetto delle conquiste tecniche e scientifiche, è sempre e comunque necessario fare i conti con l'influsso oscuro, irrazionale e distruttivo del carattere marziale. Tuttavia, così come nel pannello manca l'immagine del pesce che vaticina la sventura, allo stesso modo lo Zeppelin di tavola C non è il bombardiere che aveva seminato panico e distruzione nel corso della Prima guerra mondiale, ma è anzi strumento di avanzamento nella conoscenza – pacifica – del mondo: le immagini dell'aeronave riguardano infatti la circumnavigazione del globo effettuata nel 1929.

Manca per altro in tavola C l'immagine dello Zeppelin esposta alla Biblioteca di Amburgo il 25 aprile 1925, durante la commemorazione di Boll: un ritaglio di giornale dell'"Hamburger Fremdenblatt", n. 166 (17. IV. 1925), con la notizia della prodezza di un pilota inglese, che con il suo dirigibile era riuscito ad atterrare evitando una tempesta. Warburg aveva commentato l'immagine facendo riferimento alla capacità dell'uomo di governare il proprio destino, mediante la metafora del dominio degli elementi (il fortunale), secondo un tema che ricompare nell'Atlante relativamente all'*I-dealtypus* del mercante fiorentino e all'iconografia rinascimentale della Fortuna (si vedano, in Engramma, i materiali e il saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 48: Seminario Mnemosyne 2011):

Quando si tratta del dominio sugli elementi, sembra che il potere crescente sulla natura stia in rapporto inverso alle esigenze primordiali naturali [...]. Solo da quando vengono prodotti suoni, il cui produttore è invisibile per il ricevente, l'uomo riceve al posto di comando aridi numeri come sicura bussola. Ora egli può combattere il vento come una personalità ostile o venirne a capo, se anche nessun ciuffo si offre alla presa di Perseo. Il dirigibile danneggiato annunciò di essere giunto in salvo "perché riuscì, attraverso l'elaborazione dei dati, a dirigersi alle spalle della tempesta attraverso il mare del Nord verso la costa inglese". (Warburg [1925] 20143, 99).

La conoscenza del cosmo, e il dominio che l'uomo può esercitare su di esso, non si esplicano più in rappresentazioni metaforiche, come ad esempio le divinità planetarie o la personificazione di Fortuna che è necessario 'acciaffare' (l'eroe greco Perseo – 'figlio di Marte' capace di afferrare per i capelli la testa di Medusa – è per Warburg la pre-coniazione antica che riemerge sotto nuove spoglie nell'homo faber del Rinascimento). La raffigurazione del cosmo si fa, ora, propriamente segno: alla concretezza del gesto (*greifen*: "prendere, afferrare" gli antichi demoni come primordiale forma di controllo sulla natura) si sostituisce l'appropriazione mentale razionale (*begreifen*: "comprendere, capire") secondo un gioco di parole caro a Warburg (*greifen/begreifen*): la nuova concezione del cosmo e la – ben più efficace – padronanza su di esso passano ora per gli "aridi numeri" e per i dati trasmessi dal segnale telegrafico (ma anche, prima, per le proporzioni geometriche: quelle della simmetria vitruviana, che avevano permesso all'Uomo di Leonardo – presente in tavola B – di imporre la propria, armonica, misura all'universo, e quelle dei modelli teorici di Keplero).

Forse l'omissione della foto del dirigibile del 1925 si deve a un desiderio di semplificazione: l'immagine presentata durante la commemorazione di Boll potrebbe esser stata lasciata cadere in quanto 'doppione' delle, più attuali, immagini tratte dai giornali del 1929. La stessa scelta delle rappresentazioni dello Zeppelin forse aggiunge qualcosa al discorso sui media centrale nella tavola C (e in tutto il blocco A, B, C): Warburg non voleva documentare specificamente forme e imprese del dirigibile tedesco, ma far pensare alle sue rappresentazioni e al loro impatto. Un disegno da fotografia, una normale fotografia e una fotografia telegrafata (nell'ultima immagine si legge chiaramente "Telegrafierte Bilder") mette in primo piano non il soggetto, ma il modo in cui è trasmessa l'immagine (Hensel 2011).

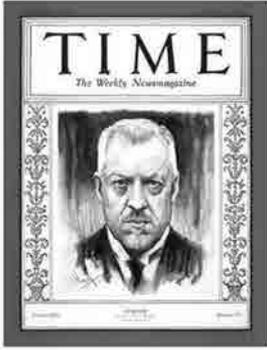
### III. MACCHINE DELLA TECNICA

Nel pannello C sono presentate testimonianze del progresso tecnologico nella misurazione e nella conquista del cosmo: dallo strumento kepleriano per la misurazione delle orbite planetarie – in alto a sinistra – agli aeromobili, *mirabilia* della tecnica del primo Novecento.

Il *monstrum* che appare quale nuova invenzione nel cielo del XX secolo è il dirigibile. In particolare, lo Zeppelin è un tipo di dirigibile sviluppato in Germania nei primi del Novecento; prende il nome dal suo ideatore, il conte Ferdinand von Zeppelin, eponimo della ditta più importante. Il successo ottenuto da queste aeronavi tra gli anni '10 e gli anni '30, fa sì che "Zeppelin" sia il dirigibile per antonomasia.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale, in particolare, il dirigibile trovò impiego come bombardiere e ricognitore d'altura, soprattutto a partire dal 1915 nei bombardamenti su Parigi e su Londra. Alla fine della guerra, testata la loro scarsa funzionalità come armamenti bellici, gli Zeppelin furono rilanciati come mezzo di trasporto per i civili e conobbero una nuova fortuna grazie soprattutto a Hugo Eckener, che aveva preso la direzione della ditta alla morte del conte von Zeppelin nel 1917, e aveva promosso i progressi dell'aviomobile in Germania e non solo. Eckener, abile capitano e accorto promotore delle proprie imprese, si propose come nuovo eroe dei cieli e fece raggiungere agli Zeppelin l'apice della fama, anche come strumento di conoscenza geografica e come mezzo di trasporto turistico e postale.

Warburg in tavola C celebra l'impresa di Eckener, la sua intelligenza e il suo coraggio, e lo considera come un simbolo della gestione positiva della tecnica da parte dell'uomo. Per la storia dell'avventuroso navigatore dei cieli Warburg ha per altro in mente l'archetipo di una fiaba antica, fatta rivivere negli arazzi fiamminghi della fine del XV secolo: nel saggio *Aereonave e sommergibile nell'immaginazione medievale* del 1913, Warburg ricordava all'aviatore moderno, impegnato a risolvere il problema d'attualità del raffreddamento del motore, l'episodio tramandato nella leggenda antica e poi medievale in cui Alessandro Magno, trasportato in cielo in una sorta di primitivo dirigibile tirato in alto da alati grifoni, "con spugne intrise cercava di refrigerare i piedi infuocati dei suoi grifoni scalanti il cielo" (Warburg [1913] 1966, 282).



Hugo Eckener sulla copertina del "Time", vol. XIV, no 12, September, 1929  
 Volo di Alessandro, particolare dagli *Episodi delle avventure leggendarie di Alessandro*, arazzo di manifattura fiamminga, 1475 circa, Genova, Palazzo Doria

Mostri sottomessi dall'uomo e messi al servizio della tecnica: a ricordare che l'antichità partecipa in modo sostanziale alla creazione dell'uomo moderno intento, ora come allora, a liberarsi dalla paura delle presenze demoniche domandone, grazie alla tecnica, la potenza primordiale.

Ma la figura di Eckener è intesa anche come una sorta reincarnazione del mercante fiorentino del Rinascimento – in grado di 'stare al timone' dell'esistenza, verso il quale Warburg avverte una particolare consonanza, come testimoniano ad esempio le sue ricerche collegabili alla [tavola 48 dell'Atlante](#) – il dirigibilista padroneggia il volo dello Zeppelin LZ 127 superando una tempesta grazie all'utilizzo di strumenti tecnologici, come il termometro e il barometro, come era avvenuto nella trasvolata atlantica del 1924:

Questo procedere, cieco rispetto alla meta e solo consapevole della direzione, contro il vento e le intemperie con la mano sul timone, è allo stesso tempo rinuncia e autolimitazione, che proprio per ciò fa dell'uomo il signore dello spazio. (Warburg [1924] 20143, 19).



Medaglia di Hugo Eckener (1924)

Per questo motivo la figura di Eckener – che Warburg aveva conosciuto personalmente nel 1925 e che in quegli anni era divenuto anche nell'immaginario collettivo una sorta di eroe nazionale, tanto da essere proposto come Presidente della Germania – si pone sulla linea degli uomini del Rinascimento (Wedepohl 2013): dall'uomo “misura di tutte le cose” di Leonardo (in [tavola B](#)) all'uomo “che libera se stesso” dalle potenze del destino, ovvero il mercante-imprenditore capace di governare la ‘nave’ della Fortuna. Proprio come nella medaglia che Warburg inserisce nel montaggio di [tavola 48](#) in cui l'impresa del matematico, architetto (e maestro di scherma) milanese Camillo Agrippa, è una figura marziale che acciuffa violentemente Fortuna e le sue vele mentre il motto che corre intorno proclama VELIS NOLISVE – “che tu lo voglia o no”, con un bel gioco linguistico di disambiguazione a sorpresa di “velis” (sulle fonti e l'interpretazione dell'impresa, v. in Engramma, [Seminario Mnemosyne 2011](#)).



Giovan Battista Bonini, medaglia per il matematico e architetto Camillo Agrippa, dritto e rovescio, 1580 ca.

Non sarà superfluo notare che le opere scritte dall'ingegnere-umanista milanese – *Trattato di scientia d'arme* (1553), *Nuove invenzioni sopra il modo di navigare* (1595), *Dialogo sopra la generatione de venti, baleni, tuoni, fulgori, fiumi, laghi* (1584) – coniugano insieme le discipline pratiche della scherma e della navigazione con schemi matematico-geometrici e cosmologico-astronomici. Nel 1575 Camillo Agrippa scrisse anche un breve trattato intitolato *Modo da comporre il moto nella sfera*, un manuale di istruzioni per la realizzazione di una sfera armillare, una sorta di planetario portatile, oggetto di studio che certamente Warburg aveva ben presente nel periodo di composizione di [tavola C](#).

Gli eroi di questa storia, che con le loro conquiste scientifiche, con il loro coraggio e con la loro intraprendenza riescono a domare il cielo, sono

dunque Keplero e poi il conte von Zeppelin e l'aviatore Hugo Eckener – protagonisti, gli ultimi due, delle immagini di congedo di tavola C.

E con la centralità del dirigibile in tavola C, Warburg ci racconta la storia di un'invenzione meravigliosa, evocandone però la natura ambivalente: apparecchio di morte ma anche convertibile in strumento per la comunicazione tra i popoli e per la conoscenza.

#### 4. *PER MONSTRA AD SPHAERAM*



A quanto risulta, nella fase di montaggio di questa tavola Warburg aveva pensato di inserire anche un'altra figura che avrebbe richiamato ulteriormente la potenza dell'astrologia, e la sua deriva numinoso-superstiziosa, che non desiste nell'era della tecnica: un pesce “dalla pancia stellata (ovvero i pianeti in congiunzione) [...] dalla quale l'uragano distruttore si abbatte su di una città”. Così Ernst Gombrich nella *Biografia intellettuale*:

Warburg aveva allora pensato di mettere in opposizione l'immagine dello Zeppelin con quella di un pesce gigantesco sospeso nell'aria, presa da un libello divinatorio di Leonard Reymann. Il pesce era il prodotto della paura, paura di una inondazione che era stata predetta perché un gran numero di pianeti maligni stavano entrando nel segno dei Pesci. Così la proiezione di cause immaginarie ad opera di un pensiero mitopoietico poteva di nuovo venire contrapposta alle conquiste derivanti da azioni razionali 'distaccate'. (Gombrich [1970] 1983, 257).

L'inserzione in tavola C del Pesce astrale tratto dai *Practica* di Leonhard Reymann del 1524 che rappresentava la costellazione sotto cui in quell'anno sarebbe avvenuta la nefasta congiunzione planetaria (Stuttgart, Landesbibliothek), è presente nel corredo iconografico del saggio sulla *Divinazione nell'età di Lutero* (Warburg [1920] 1966, 336). Il richiamo della stessa immagine in tavola C avrebbe concretizzato visivamente lo spunto di riflessione offerto dal saggio su Lutero di circa un decennio prima: il pesce volante nell'illustrazione del XVI secolo era figura profetica di un'incontrollabile calamità naturale; giustapposto ai ritagli dei giornali tedeschi con le baldanzose e trionfanti fotografie di tutt'altro tipo di volo, avrebbe proposto una facile prefigurazione del nuovo aereomobile.

In tavola C invece il Pesce astrale è solo lo Zeppelin: non più demone contro cui la scienza vittoriosa impugna le armi, ma macchina progettata per superare la potenza della natura e per evitarne – grazie alla sofisticata strumentazione – gli effetti devastanti.

Ma nella inserzione della pagina manoscritta con i Figli del pianeta Marte tra i due disegni delle orbite planetarie secondo la teoria di Keplero, il montaggio propone un'ulteriore urgenza di senso, che iscrive il discorso di Warburg nelle coordinate attuali della storia dell'Europa dopo la Prima guerra mondiale. Il demone che la scienza dovrebbe sconfiggere con le sue armi non è semplicemente la potenza naturale, o genericamente la superstizione astrologica che vede nel cielo segni di catastrofi imminenti: è propriamente Marte. Il dio dell'eccesso e della furia è insieme il demone della guerra i cui 'figli' scatenano nel mondo rovina e distruzione, ma è anche il pianeta la cui orbita, che eccede la configurazione di un movimento armonico delle sfere planetarie, aveva consentito a Keplero di formulare la sua rivoluzionaria teoria astronomica.

Paradossalmente, è il dio più irrazionale e intrattabile che consente alla scienza di fare un salto in avanti in direzione della conquista teorica, e poi, pratica, dello spazio aereo: ed è questa l'era della modernità in cui è protagonista l'ambivalente potenza prometeica della *techne*.

Nel discorso proposto in tavola C, la considerazione della tecnica è indubbiamente complessa e articolata: la chiave prospettica ci viene offerta ancora una volta dall'immagine dei Figli del pianeta Marte. La tecnica, dono prometeico, affronta demoni e potenze oscure e, a volte, vince anche la violenza immanente alla natura. Ma l'attacco per la conquista del

cosmo sferrato da parte dell'uomo, armato della sua intelligenza e degli strumenti di cui si dota, è *hybris* e ha la sua deriva nei *monstra* tecnologici, *mirabilia* e tremendi prodigi. La tecnica è un'altra forma di magia, che per sua natura ha a che fare con quelle stesse potenze che illusoriamente crede di debellare.

La potenza incandescente e straordinaria della tecnica non rappresenta un'univoca evoluzione verso il bene e la conoscenza: al centro del dibattito culturale post-bellico – in una temperie di angoscia collettiva che Warburg aveva interiorizzato fino ad alimentare il suo proprio squilibrio mentale – sta d'altronde proprio il tema della tecnica al servizio della distruzione. Già nella celeberrima conferenza del 1923 sul “Rituale del Serpente” Warburg concludeva il suo *excursus* sulla relazione tra riti-superstizioni-miti e progresso tecnologico con un nota pessimista contro la tecnica che garantisce la simultaneità della trasmissione delle idee ma, proprio per l'istantaneità che induce nella comunicazione può uccidere lo spazio del pensiero:

Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero; il contatto elettrico istantaneo uccide. (Warburg [1924] 1998).

È, questo di Warburg rispetto alla guerra e alla tecnica, un pensiero anfibologico, squisitamente tragico: la conquista immaginale di un ordine cosmico si può inventare soltanto grazie all'energia delle potenze demoniche; ma quella forza, se non neutralizzata, promette comunque derive di distruzione, nel segno di Marte.

Vero protagonista del discorso di tavola C non è dunque, in sé, lo Zeppelin ‘figlio di Marte’ della Prima guerra mondiale, ma nemmeno propriamente il prodigio tecnologico dell'aviazione moderna, quanto invece il *virage* nella nuova rappresentazione e concezione della tecnica, che ancora una volta l'uomo cerca di convertire da arma distruttiva a strumentazione prometeica, indispensabile per progredire verso nuovi orizzonti di *humanitas*. Come Keplero era stato capace di dominare Marte e di superare i suoi demoni mediante la simbolizzazione nello spazio del pensiero, così anche Eckener, nella proposta esegetica di Warburg, si presenta agli occhi dei suoi contemporanei sulla propria aeronave come un nuovo ‘mito’, che ha saputo addirittura dominare e reindirizzare la potenza simbolica

di uno dei terribili *monstra* del primo conflitto mondiale in direzione positiva.



La conquista del cielo e dell'etere, attuata grazie alla nuova teoria delle orbite ellittiche che Keplero deduce dall'orbita di Marte, e grazie a macchine costruite dall'uomo, ha la sua deriva in invenzioni prodigiose, *monstra* meravigliosi ma anche pericolosi. Lo sa bene Warburg, ma a differenza della conclusione della conferenza sul "Rituale del serpente" del 1924, nel teorema per immagini che ci viene proposto in tavola C suona un accento positivamente ottimista: anche dopo il disastro della Prima guerra mondiale è possibile una traduzione del *monstrum* distruttivo in macchina prometeica, che porta l'uomo a scoprire nuove dimensioni del cosmo, tirato a guardare verso l'alto e a navigare il cielo "per amor di conoscenza".

Nel discorso di commemorazione per Franz Boll, Aby Warburg richiama il motto che l'amico autore della *Sphaera Barbarica* aveva adottato come propria impresa e che compare nel suo *ex libris* (Warburg [1925] 20143, 105; Stimilli 2013, 8-9; [De Laude 2015](#)).

Tragico il percorso della conoscenza, ambivalente la potenza della tecnica ma all'uomo, Prometeo oltre ad aver donato la scintilla del fuoco "madre di tutte le *technai*", ha dato anche in dono la speranza; perciò, ci insegna Warburg "nell'ascesa verso l'etere dobbiamo saper maneggiare il tiro a cinque: *Daimon, Eros, Tyche, Ananke, Elpis*" (Warburg [1925] 20143, 105). Ovvero inventarci, sempre, la possibilità di fare rivoluzione – teorica e tecnica – e risalire *per monstra ad sphaeram*.

## APPENDICE I. MATERIALI DI TAVOLA C, PRIMA DI TAVOLA C a cura di Silvia De Laude

Un primo termine *post quem* per l'aggiunta del blocco con numerazione alfabetica si era stabilito nella presentazione ufficiale dell'Atlante alla Biblioteca Herztziana di Roma (29 gennaio 1929). Consente di essere più precisi un'annotazione del Diario, in cui Warburg alla data del 20 novembre (<recte>: ottobre) 1929 registra l'idea di anteporre all'Atlante una "premessa metodologica", fatta di "circa 6 tavole (A, B, C, D, ...)":

Circa 80 Gestelle mit circa 1160 Abbildungen. Werde circa 6 Tafeln zur Erkenntniss-theorie und Praxis der Symbolsetzung aufstellen. (Warburg [1926-1927] 2001, 551).

L'idea di aprire l'Atlante con una introduzione metodologica è dunque successiva all'immediato ritorno ad Amburgo, dopo il viaggio di studio in Italia con Gertrud Bing, e appare sempre più legata al lavoro, condotto in stretta relazione con Saxl, intorno alla mostra cosmologica che avrebbe dovuto inaugurare il Planetario di Amburgo, per il quale si era tanto speso, al punto di considerare un'usurpazione il Planetario inaugurato a Roma da Mussolini alle Terme di Diocleziano, di cui non è fatta alcuna menzione nel *Diario romano* (sul punto, v. in Engramma, [De Laude 2015](#), in particolare i paragrafi 9-10).

Oltre che per la datazione, la nota del Diario offre una testimonianza di come il lavoro della "Premessa" fosse in fieri, e di come sarebbe arrischiato leggere tavola C come il pannello finale del blocco introduttivo aggiunto alle tavole dell'Atlante vero e proprio.

Tavola C ospita materiali già utilizzati in precedenza da Warburg in mostre e conferenze. L'immagine dei Figli di Marte del manoscritto di Tübingen, era stata proiettata due volte durante la commemorazione di Franz Boll (Warburg [1925] 20143, fig. 27 a p. 77): la prima per mostrare "Perseo nella veste favolosa di Marte" (Warburg [1925] 20143, 76; la seconda per discutere il rapporto inquieto e ambivalente che Keplero intratteneva col dio della guerra (Warburg [1925] 20143, fig. 55 a p. 102).

Nel corso della stessa conferenza, era stata utilizzata, in giustapposizione alla pagina manoscritta con i Figli di Marte, l'immagine tratta dal *Mysterium Cosmographicum* di Keplero che illustra l'identificazione delle orbite



planetarie con i corpi regolari, che Warburg sceglie per aprire tavola C (Warburg [1925] 20143, fig. 56 a p. 102).

Lo statuto fluido delle immagini che compaiono in tavola C è comprovato dall'inserzione, da parte di Ernst Gombrich nella versione dell'Atlante realizzata nel 1937 (il *Geburtsatlas*), dell'immagine del Pesce tratto dai *Practica* di Leonhard Reymann, che appare anche da altre pagine del Diario di Warburg come vero antagonista, agli occhi dello studioso, dello Zeppelin di Heckener.

Nella sua "edizione speciale" (e molto parziale) dell'Atlante del 1937, Gombrich in genere normalizza, ordina, spiega, con un atteggiamento che si rivela puntualmente censorio nei confronti delle associazioni più avventurose dell'Atlante (sull'incomprensione di Warburg da parte di Gombrich si veda, oltre a Wind [1971] 1992, almeno Agosti 1984, 442-444). In tavola C del *Geburtsatlas*, Gombrich annota, sotto le sei immagini selezionate, le seguenti didascalie (in sequenza dalla prima in alto a sinistra):

1. Die Identification der Planetenbahnen mit den regelmässigen körpern/ aus dem *Mysterium Cosmographicum* (1621).
2. Die Bahn des Planeten Mars (nach Kepler).
3. Der Planet Mars und seine "Kinder" nach einer mittelal. Hdschr.
4. Die Planetenbahnen nach moderner Auffassung.
5. Prognostik der grossen Wesserung 1524 (Reymann Handschrift in Stuttgart).
6. Der "Graf Zeppelin" als Symbol der modernen Beherrschung des Raumes.

(Gombrich 1937)

Che Gombrich decida di includere l'immagine del funesto pesce astrale (che Warburg aveva usato nel corredo illustrativo del saggio del 1920 sulla *Divinazione nell'età di Lutero*), è una traccia del fatto che l'idea di evocare il fantasma del pesce di Reymann, così simile allo Zeppelin, doveva essere stata presa in seria considerazione da Warburg. Nella versione conservata da Gombrich, comunque, lo Zeppelin era inteso "come simbolo della moderna conquista dello spazio", una definizione che scarta rispetto ai due ulteriori significati che compaiono nella tavola C, versione 1929: il riciclo dello Zeppelin in chiave positiva, rispetto all'uso che ne era stato fatto nella Prima guerra mondiale; la trasmissione della notizia della circumnavigazione del settembre 1929, via telegrafo e poi via stampa (v., in tavola C, i tre dettagli in sequenza C.5, C.6, C.7). In sostanza Gombrich, nella sua riduzione di tavola C, mediante l'accostamento del minaccioso Pesce del 1524 allo Zeppelin, registra una fase in cui Warburg, per analogia morfologica, intendeva sottolineare la doppia potenza – demone astrale che promette disastri ma anche simbolo della conquista dello spazio – una fase che Warburg nel 1929 aveva evidentemente superato: le imprese prodigiose dello Zeppelin, convertito da aereomobile di guerra a velivolo da esplorazione e da turismo, avevano impresso un colpo di pollice positivo alla visione warburghiana della tecnica, ribadito dalla scelta di mettere in serie immagini dello Zeppelin trasmesse via telegrafo e della pubblicità data all'impresa dalla carta stampata.

Negli ultimi mesi della vita di Warburg, la contrapposizione simbolica tra le due figure – il Pesce di Reymann e lo Zeppelin Eckener – abita le fantasie dello studioso. Il 21 settembre 1929, risulta averne parlato con Wind e la moglie:

Mit Winds (Frau Wind wohlgestellt zurück) über den Nachtrag zu Luther:  
Von Reymann bis Eckener Gesprochen. (Warburg [1926-1929] 2001, 526).

Risulta aggiunto in un secondo tempo, di mano dello stesso Warburg, l'appunto: "der Fisch!". In una lettera del 24 settembre 1929 – pochi giorni dopo l'appunto di Warburg sul colloquio con Mr&Mrs Wind – la moglie Mary Hertz scrive ad Aby che "da Teucro a Eckener sarà una delle tavole più eccitanti [dell'Atlante]". Nella stessa lettera, Mary dice di essere stupita di aver saputo da Aby che le ricerche per Mnemosyne potevano trarre vantaggio dalla sua permanenza in Heligoland. L'isola di Heligoland era stato uno degli avamposti strategici tedeschi durante la Prima guerra

mondiale, a cui avevano fatto capo anche le incursioni degli Zeppelin (il primo disastro aereo Zeppelin avviene proprio a Heligoland, il 9 settembre 1913); dopo la guerra, l'isola era stata quindi riconvertita a stazione turistica e probabilmente Aby aveva passato a Heligoland qualche giorno di vacanza.

Pochi giorni prima di questa corrispondenza, il 18 settembre 1929, Warburg aveva sottoposto alla Bing il titolo di uno studio possibile:

“Die Ueberwindung der antiken Daemonfurcht in der Wetterkunde” oder “Von Ryemann [sic!] bis Eckener” (Warburg [1926-1927] 2001, 529).

Si conferma una volta di più che il blocco introduttivo era più che mai un cantiere aperto, e lo stato in cui ce lo restituisce la cosiddetta “versione definitiva” dell’Atlante fotografa uno degli stadi di un’elaborazione ancora in atto.

Gran parte delle immagini combinate nei tre pannelli superstiti erano già state parte di altri montaggi e altre combinazioni: in particolare la già citata commemorazione di Franz Boll (1925); la mostra alla fine mai realizzata sulla cosmologia al neonato Deutsches Museum di Monaco di Baviera (1927), della quale sopravvivono una pianta di mano della Bing e fotografie di diverse tavole già predisposte; e, infine, la mostra sempre cosmologica che avrebbe dovuto inaugurare il Planetario di Amburgo (1930), portata a termine da Fritz Saxl e a sua volta debitrice del lavoro svolto per il progetto di Monaco, variamente intitolato (Warburg [1926-1929] 200, 143-145).

Se in tavola A, per esempio, l’immagine d’apertura è un’incisione seicentesca olandese su rame di proprietà dello stesso Warburg, in seguito donata al Planetario, e già prevista per un pannello della mostra progettata per Monaco (in Warburg [1917-1929], 2007, 726) gran parte delle immagini di B erano state già esposte durante la commemorazione di Boll, il 25 aprile 1925 (Warburg [1925] 20143).

Quanto a tavola C, nel corso della stessa commemorazione di Boll si era parlato dell’identificazione delle orbite planetarie con i corpi regolari nel *Mysterium Cosmographicum* di Keplero (Warburg [1925] 2012, 381-385; tav. 50, 384), ricordando le difficoltà di calcolare l’orbita di Marte: così il codice illustrato di Tübingen degli sbandati Figli di Marte (Warburg [1925] 2012, 343 e tav. a) e l’Orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero, dall’*Astronomia nova de motibus stellae Martis* (1609), l’immagi-

ne dal *Mysterium cosmographicum* (1621) e la più tranquillizzante rappresentazione delle Orbite planetarie secondo la concezione moderna tratta dall'Enciclopedia Brockhaus (1895) (sulla genesi del gruppo A, B,C si veda, in Engramma, De Laude 2015).

## APPENDICE II. IL DIRIGIBILE ZEPPELIN: APPUNTI PER LA STORIA DI UN'AVVENTURA ICONOGRAFICA, DALLA PRIMA GUERRA MONDIALE ALLA TAVOLA C DI MNEMOSYNE

a cura di Giulia Bordignon

Seppur concretamente impiegati per un periodo relativamente breve – tra i primissimi anni del Novecento e gli anni Trenta – i dirigibili Zeppelin che solcarono i cieli all'inizio del secolo scorso seppero imprimersi nell'immaginario collettivo divenendo una vera e propria 'moda': l'elegante e, insieme, imponente profilo di queste aeronavi arrivò a diffondersi, a partire dai giornali e dalle notizie fornite dalla stampa, sui più diversi supporti, dai francobolli ai giochi per l'infanzia, trasformandosi istantaneamente in quella che oggi chiameremmo una immagine pop. Solo sullo sfondo della pervasiva disseminazione di questa figura il significato dell'inserimento nel pannello C di Mnemosyne dei tre ritagli di giornale relativi al viaggio dello Zeppelin del 1929 risulta più pienamente apprezzabile: ripercorriamo qui sinteticamente le vicende della sua creazione e delle sue imprese, delineandone anche la fortuna iconografica.

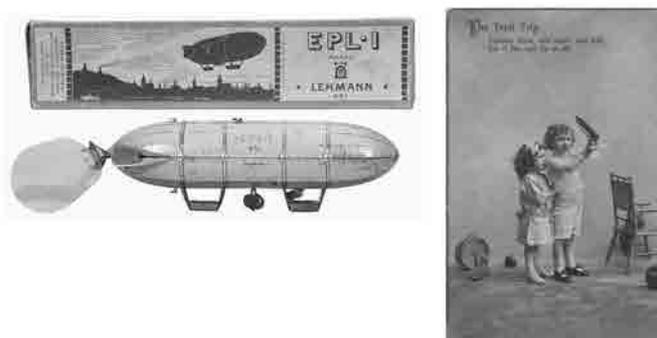
Fin dagli inizi del secolo i dirigibili occupano, con la loro maestosa mole, i cieli di tutta Europa e degli Stati Uniti, accanto a biplani e mongolfiere, e sono subito identificati come i più moderni e 'futuribili' mezzi di dominio dell'aria. Il conte Ferdinand Graf von Zeppelin, un ufficiale dell'esercito del Württemberg, fu l'ideatore e il promotore del dirigibile che da lui prende il nome: il primo modello di Zeppelin, denominato LZ1, prese il volo il 2 luglio del 1900, rimanendo in aria per 18 minuti.



Manifesto della prima esposizione internazionale aeronautica di Parigi del 1909: un 'Efesto-Prometeo' addita a una mongolfiera, un aeroplano e un dirigibile.  
 Manifesto dell'Expo internazionale di Bruxelles del 1910: un dirigibile ornato di bandiere sorvola la città.  
 "Progress in aviation": Icaro e i nuovi mezzi aerei, dalla mongolfiera al dirigibile, medaglia emessa dalla società numismatica di Chicago, 1910.



Armonica a bocca decorata con la sagoma dello Zeppelin e il ritratto di Ferdinand von Zeppelin, circa 1910.



Dirigibile-giocattolo di latta, Germania, circa 1910.  
 "Il volo di prova . Cavallino, tamburo e palla lasciamoli là: vediamo se davvero questo volerà", cartolina circa 1910.



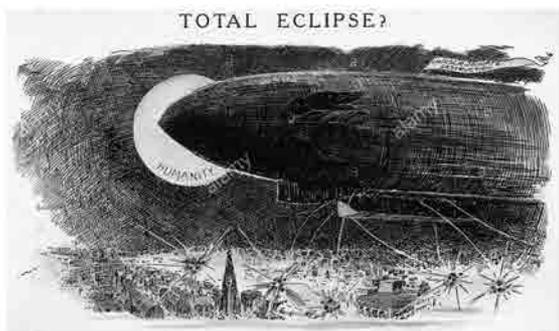
Santa Claus porta i doni con un dirigibile, cartolina 1910 circa.

“La New York del Futuro. La città dei grattacieli”: nei cieli di questa ‘Metropolis’ volano diversi aeroplani e un dirigibile, cartolina postale americana del 1919.

Con lo scoppio della Prima guerra mondiale nel 1914, Zeppelin produsse 21 dirigibili da impiegare a scopo militare: rispetto agli altri mezzi aerei – anch’essi, ricordiamo, di uso assai recente – i dirigibili avevano il vantaggio di poter trasportare carichi più consistenti di munizioni ed esplosivi. Le prime immagini del dirigibile-bombardiere compaiono nelle foto di cronaca e nelle cartoline del periodo bellico: l’“Assassino di mezzanotte” causerà, nella sola Inghilterra, oltre 2500 vittime. Come si vede in un’immagine a stampa dal tono leggero, lo Zeppelin viene estensivamente impiegato come ricognitore notturno, rendendo opportuno farsi trovare preparati anche durante la notte con un abbigliamento adeguatamente elegante.



Prima pagina del “Daily News”, 1 giugno 1915: “IncurSIONe dello Zeppelin alla periferia di Londra”. Targa commemorativa della distruzione di un edificio a causa di un’incursione degli Zeppelin a Londra, 1915.



"Eclissi totale?", cartolina inglese della Prima guerra mondiale: uno Zeppelin porta la bandiera della "distruzione indiscriminata" sopra i tetti di Londra e oscura "l'umanità".



"La croce di ferro dell'umanità" formata da un dirigibile e da un sottomarino, illustrazione inglese databile alla prima Guerra mondiale.

"La voce di Dio", copertina del giornale francese "Rouge", marzo 1915.



"L'assassino di mezzanotte", cartolina inglese del 1915 che riporta il numero di vittime e feriti per un raid dello Zeppelin sulla costa orientale.

Comandante dell'esercito tedesco e personificazione della morte a cavallo di uno Zeppelin, cartolina inglese della prima Guerra mondiale.



"Y per Yser; Z per Zeppelin", illustrazione da *Alphabet de la guerre* di Henri Lanos, 1918.  
 "La recente incursione dello Zeppelin ha suggerito al nostro artista che i pigiami eleganti sono divenuti una necessità": illustrazione inglese databile alla prima Guerra mondiale.

Contemporaneamente, anche nella propaganda nazionalistica tedesca, l'immagine dello Zeppelin si diffonde mediante diversi 'veicoli' iconografici: nei francobolli, nelle cartoline, e addirittura in forma di costume teatrale.



Prima pagina dell'"Hamburger Nachrichten", 20 gennaio 1915: "Dirigibili tedeschi sull'Inghilterra".  
 "Dal balletto sul ghiaccio Nero-Bianco-Rosso. Ellen Dallerup come Zeppelin", cartolina postale, Germania, circa 1910.



"Come i nostri piccoli immaginano la guerra aerea", cartolina tedesca databile alla Prima guerra mondiale.

"Nel cuore dell'Inghilterra", cartolina tedesca della Prima guerra mondiale.



"Dio castiga l'Inghilterra": francobollo propagandistico tedesco.

"Il castigo della Germania passa per i vostri cieli", cartolina tedesca della Prima guerra mondiale.

Tuttavia, come mezzi militari, gli Zeppelin avevano un enorme svantaggio: fragili nella loro pur mastodontica struttura, e pieni di idrogeno altamente infiammabile, questi velivoli potevano facilmente essere abbattuti dalla contraerea. La stampa inglese stigmatizza ben presto in vignette umoristiche l'inefficacia bellica dei dirigibili.



"Accidenti agli Zeppelin!", cartolina francese databile alla Prima guerra mondiale.

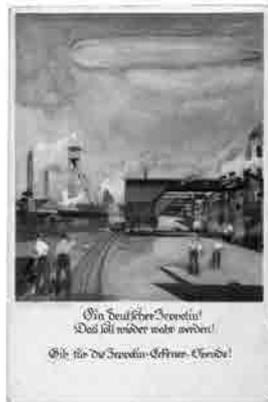
"Mi hai spaventato: pensavo fossi uno Zeppelin", cartolina inglese databile alla prima Guerra mondiale.



“Gli usi dello Zeppelin. Abbattute le barriere sociali”, vignetta satirica inglese della Prima guerra mondiale.

“Anche lui sta facendo la sua parte”, cartolina inglese della Prima guerra mondiale.

Dopo la guerra, il trattato di Versailles preclude alla Germania la possibilità di mantenere forze aeree militari, ma gli Zeppelin continueranno a essere costruiti per il trasporto di passeggeri e di corrispondenza postale. Hugo Eckener, un pilota militare nativo di Flensburg collaboratore del conte Zeppelin (che muore nel 1917), è determinato infatti a continuare la fabbricazione dei dirigibili in chiave imprenditoriale, e riesce a convincere gli Stati Uniti e il governo tedesco a consentire alla sua ditta di costruire lo Zeppelin LZ 126 (in seguito ribattezzato USS Los Angeles ZR-3) per la Marina degli Stati Uniti, come parte delle riparazioni di guerra imposte alla Germania. Per raccogliere i finanziamenti necessari alla realizzazione dei nuovi dirigibili, negati dalla Repubblica di Weimar, Eckener lancia una campagna di raccolta fondi, cui il popolo tedesco risponde con entusiasmo. La sponsorizzazione dell'impresa – che si dimostra efficacissima anche grazie all'attività di pubblicitista di Eckener, e alla sua abilità nelle pubbliche relazioni – comprendeva cartoline, spille, medaglie, e francobolli-souvenir realizzati per testimoniare visivamente il proprio sostegno ai 'rinati' Zeppelin.



Francobolli-donazione a sostegno del Fondo Zeppelin-Eckener. “Uno Zeppelin tedesco! Sarà di nuovo realtà!

Sostieni il Fondo Zeppelin-Eckener!”, cartolina per il Fondo Zeppelin-Eckener.



“Resistere con tutte le forze, non piegarsi mai, mostrarsi forti, richiama le braccia degli dèi”: medaglia con versi di Goethe a sostegno del Fondo Zeppelin-Eckener.

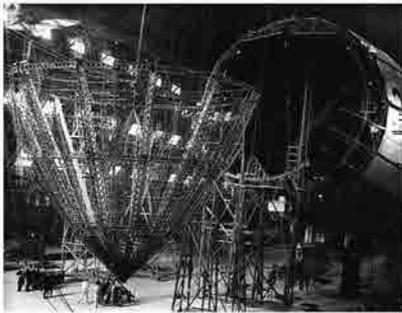
Un test su modellino nel tunnel del vento per il primo volo civile dello Zeppelin, 1919.

Lo stesso Eckener è il comandante del primo volo non-stop tra Europa e America: l'impresa della transvolata oceanica parte il 12 ottobre 1924 da Friedrichshafen, sul Lago di Costanza, e giunge a Lakehurst, nel New Jersey, tre giorni più tardi. Il viaggio fu un successo internazionale, e a quanto apprendiamo dalle lettere di Warburg consultabili presso il database del Warburg Institute Archive, Eckener e le sue imprese aeree rappresentarono fin da questa data un argomento di particolare interesse per lo studioso: nel 1924, infatti, Warburg chiede a suo fratello Felix di inviargli materiali sullo Zeppelin (chiedendogli conferma circa la notizia che il primo pacco consegnato in America da Eckener fosse stato una scatola di giocattoli), e spedisce a Eckener il proprio saggio *Aeronave e sommergibile nell'immaginario medievale*, invitandolo a discutere con lui della progressiva popolarità dei viaggi aerei (lettera a Felix Warburg del 05.11.24: WIA GC/16960; lettera a Arndt von Holtzendorff del 14.12.24: WIA GC/14746). Come il mitico volo di Alessandro Magno, esaminato da Warburg nel suo saggio, anche quello di Eckener “nonostante il suo [...] dilettarsi del portentoso, ha un'intonazione [...] razionalistica”: l'impresa della trasvolata atlantica narrata in toni mirabolanti dai media si compie grazie alla eccezionale destrezza del capitano, ma anche grazie al progresso tecnologico. Warburg per altro, ancora nei suoi appunti del 1929, giustapporrà Carlo il Temerario – committente degli arazzi con le imprese di Alessandro – a “Hugo [Eckener] il Cauto” (dal *Diario romano* del 17 settembre 1929: Warburg [1926-1929] 2001, 529).



Medaglia commemorativa dell'Amerikafahrt dello Zeppelin nel 1924: al recto il ritratto di Hugo Eckener; al verso le date e gli orari principali dell'impresa, iniziata il 12 ottobre, giorno della scoperta dell'America.

Medaglia commemorativa dell'Amerikafahrt dello Zeppelin nel 1924: al recto la "forza tedesca" è raffigurata da un personaggio in attitudine eroica, accompagnato da un'aquila e una nottola, che addita alla traiettoria percorsa dallo Zeppelin sul globo; al verso il dirigibile, cui è accostata la data 1924, sorvola una caravella con le vele gonfiate dal vento, affiancata dalla data 1492.



Lo Zeppelin modello R33 in costruzione nel 1925.

Diversi modelli di Zeppelin in attesa di imbarcare i passeggeri, USA 1925.

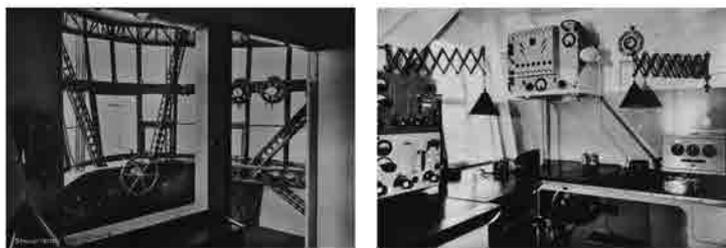
È, quello di Warburg, un interesse che si mantiene vivo anche negli anni seguenti: tra luglio e agosto del 1925, Aby scrive a Alfred Giesecke, responsabile editoriale della casa editrice Teubner, proponendogli di realizzare un libro sull'Amerikafahrt dello Zeppelin e definendo l'impresa

di Eckener “un sviluppo rivoluzionario nell’approccio dell’umanità verso il cosmo” (lettere del 31.07.25 e del 19.08.25 ad Alfred Giesecke: WIA GC/16904, WIA GC/16916). Nell’ottobre del 1925 Warburg e Eckener si incontrano, infine, nella sede del KBW (lettera di Mary Warburg a Marietta Warburg del 13.10.25; WIA GC/34111): una lettera di Max Warburg (lettera ad Aby Warburg del 19.03.20: WIA GC/24895) testimonia che Eckener fu entusiasta della conversazione con lo studioso che, nella seconda lettera a Giesecke citata sopra, aveva caldeggiato la necessità di un “*Giornalino dell’Esploratore per adulti*” sulla storia dell’aviazione tedesca [traduciamo liberamente il titolo *Boy’s Own*, che designa antonomasticamente un tipo di letteratura periodica per ragazzi dal contenuto avventuroso, diffusa agli inizi del Novecento].

Nello stesso anno, Warburg appoggia anche il progetto di un viaggio di esplorazione del Polo Nord da parte dello Zeppelin, poi realizzato solo nel 1931 (l’impresa fu preceduta, nel 1926, da quella effettuata dall’aeronave italiana Norge, capitanata da Umberto Nobile con Roald Amundsen). In questo contesto, scrivendo a Felix von Eckardt, Warburg sottolinea ottimisticamente che lo spazio aereo deve ormai essere considerato come internazionale, poiché “l’interpretazione nazionalistica non funziona più” (lettere a Felix von Eckardt del 02.09.25 e del 10.09.25; WIA GC/15826 WIA GC/15827). Lo Zeppelin ‘figlio mostruoso’ della Prima guerra mondiale cede dunque il passo, grazie all’oculata azione ‘promozionale’ di Eckener, alla sua conversione in strumento di conoscenza e di collegamento in chiave pacifica (un filmato che riprende un volo dello Zeppelin su Londra nel 1931 è intitolato “Questa volta senza bombe”).



Cartolina commemorativa del Weltreise dello Zeppelin nel 1929, con la Wanderkarte del percorso. Gli alloggi per passeggeri dello Zeppelin durante la circumnavigazione del globo del 1929.



Strumentazione di bordo del Graf Zeppelin, circa 1929.

Sala di comando e timone del Graf Zeppelin, circa 1929.

Nel 1929, quasi a suggello di questa conversione – con Warburg potremmo forse parlare di “inversione energetica” nella valenza dell’immagine – Eckener compie con lo Zeppelin la circumnavigazione del globo – l’unica effettuata fino ad allora da un dirigibile, e la seconda in assoluto per un mezzo aereo. Durante questo volo si verifica un incidente che ottiene ampia risonanza nei *media*: il dirigibile subisce gravissimi danni a causa di un fortunale al largo delle isole Bermuda, che strappa il tessuto da una delle sue pinne-timone. L’aeronave si salva solo grazie alle esperte manovre di Eckener e al coraggio dell’equipaggio (tra cui il figlio del comandante) che, sceso sulla pinna durante il volo, ripara il danno e ricuce il tessuto impiegando anche coperte e materiali di bordo, restando sospeso a poche decine di metri sopra il mare in tempesta. Negli appunti di Warburg dello stesso 1929, che stigmatizzano “il superamento dell’antica paura dei demoni nella carta metereologica” leggiamo non tanto l’ammirazione personale dello studioso per il dirigibilista, quanto soprattutto l’individuazione di una figura emblematica della faticosa evoluzione spirituale dell’uomo:

“da Reymann a Eckener, ovvero dalla *Sphaera Barbarica* alla carta meteorologica, consiste metaforicamente quella salita al calvario che possiamo chiamare orientamento cosmico” (dal *Diario romano* del 18 e 19 settembre 1929: Warburg [1926-1929] 2001, 530).

Nel personaggio contemporaneo pare incarnarsi e compiersi quella traslitterazione figurale che, dai demoni astrologici di origine babilonese e mediante l’allegorica personificazione rinascimentale della Fortuna, conduce l’umanità a svincolarsi, almeno tentativamente, dalle forze del destino grazie alla rappresentazione logico-razionale delle potenze naturali.



Prime pagine del "New York - American" dedicate a diverse tappe del viaggio intorno al mondo dello Zeppelin, 1929.

La gente si raccoglie in un parco di Chicago per osservare il passaggio dello Zeppelin nel maggio del 1929.



Prima pagina del "New York Times" del 1929: lo Zeppelin "saluta dall'alto New York mentre la folla lo osserva nella foschia".

"Lo Zeppelin è qui! Eckener ha rischiato la vita del figlio per salvare la nave", prima pagina del "New York - American", 1929.



Copertina dell'"Illustrazione del Popolo" che mostra lo Zeppelin sopra New York, 1929.

Cartolina inviata a New York mediante il viaggio di circumnavigazione del globo dello Zeppelin (1929): il disegno mostra il dirigibile mentre sorvola il Giappone (analogamente alle immagini di tavola C).

Dopo questi voli, il pubblico vede Eckener come un eroe: a New York sarà accolto da una vera e propria parata trionfale, e sarà ospite della Casa Bianca. Dopo il giro del mondo del 1929, il capitano sarà soprannominato nella stampa “Magellano dell’aria”: l’accostamento warburghiano del dirigibilista agli uomini del Rinascimento – intellettuali e imprenditori, dall’astronomo Keplero al mercante Rucellai – non è, dunque, esclusivamente frutto della raffinatissimo sguardo esegetico dello studioso, ma si colloca anche in un sentire condiviso.



Medaglia commemorativa del Weltreise dello Zeppelin nel 1929: il dirigibile sorvola un globo circondato dalla fascia dello zodiaco e animato da personaggi e animali.

Ritratto di Hugo Eckener sulla copertina del “Time”, 16 settembre 1929.

Hugo Eckener e Oskar von Miller, fondatore del museo della scienza di Monaco, come “rappresentanti della tecnologia tedesca” sulla copertina della “Münchener Illustrierte Presse”, 1930.

La popolarità raggiunta dallo Zeppelin grazie a queste ultime imprese – diffuse anche da straordinari filmati che illustrano la vita di bordo – fanno diventare l’immagine del dirigibile, come abbiamo anticipato, una vera e propria ‘moda’: il viaggio intorno al mondo diviene un gioco di carte illustrate, e la sagoma panciuta dall’aeronave si presta a pubblicizzare generi merceologici che nulla hanno a che vedere con il volo, dai biscotti alle calzature.



“Con il Graf Zeppelin intorno al mondo”, gioco di carte (Norimberga, 1929) tratto dal libro del giornalista-passeggero Max Geisenheyner: visione d’insieme e carte con paesaggi siberiani e giapponesi.

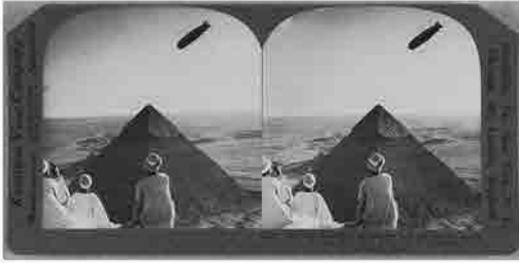


Abito femminile con tessuto stampato a dirigibili, anni Venti.  
 “Eleganza continentale [europea]”, pubblicità americana di calzature da donna modello “The Graf”, 1929.



Shaker a forma di dirigibile e attrezzatura per la preparazione di cocktail, Germania 1928.  
 Francobolli pubblicitari per linoleum e biscotti.

I dirigibili Zeppelin continueranno a svolgere voli transatlantici regolari, in particolare tra l'Europa e il Sud America, soprattutto con funzioni di trasporto postale.



"Il rendez-vous del Graf Zeppelin con l'eterno deserto e le millenarie Piramidi di Giza": fotografia per stereoscopio, 1931.

Francobolli per posta aerea con la "crociera Zeppelin", Italia 1933.

Il disastro del dirigibile "Hindenburg" nel 1937, con la morte di 36 persone nell'esplosione dell'aeronave all'arrivo a Lakehurst, nel New Jersey, segna simbolicamente la conclusione dell'"era Zeppelin": il dirigibile cade progressivamente in disuso, e il Secondo conflitto mondiale – nuova 'era di Marte' – animerà infine i suoi cieli di nuovi demoni.



Manifesto pubblicitario per il collegamento aereo Amburgo-America, ottobre 1934.

Il disastro dell'Hindenburg, 6 maggio 1937.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agosti 1984

G. Agosti, *Verso Mnemosyne*, in G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in "Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso del classici", a c. di S. Settis, Torino 1984, 441-444.

Calandra 2014

Giacomo Calandra di Roccolino. Aby Warburg architetto. Nota sui progetti per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo. "La Rivista di Engramma" 116, maggio 2014.

De Laude 2015

S. De Laude. "Symbol tut wohl!". Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg. "La Rivista di Engramma" 125, marzo 2015.

Esposito 2011

F. Esposito, *Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*, München 2011.

Forster [1999] 2002

K. W. Forster, *Introduction to Aby Warburg*, in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, a cura di J. Bloomfield, K.W. Forster, H. Mallgrave, M. Roth, S. Settis, Los Angeles, 1999, 1-75; tr. it. *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, 2002, 3-52.

Gombrich 1937

E.H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*, dattiloscritto inedito, WIA ([pagina di presentazione nel sito del WI](#))

Gombrich [1970] 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983.

Hensel 2011

T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011.

Kant [1876] 1996

I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, a c. e con un saggio di F. Volpi, *Kant e l' "Oriente" della ragione*, Milano 1996.

Kepler 1609

J. Kepler, *Astronomia nova de motibus stellae Martis*, Praga 1609.

Saxl [1930] 2002

Fritz Saxl, *Lettera di Fritz Saxl alla casa editrice B.G. Teubner, Lipsia (1930 ca.)*, in A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002, 137-139.

Seminario Mnemosyne 2011

Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne, a cura del Seminario Mnemosyne | Centro studi ClassicA Iuav, coordinato da G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini, "La Rivista di Engramma" 92, agosto 2011.

Seminario Mnemosyne 2015a

Iter per labyrinthum: le tavole A B C dell'Atlante Mnemosyne, a cura del Seminario Mne-

mosyne | Centro studi classicA Iuav, coordinato da M. Centanni, S. De Laude, D. Sacco, S. Urbini, "La Rivista di Engramma" 125, marzo 2015.

Seminario Mnemosyne 2015b

*Figli di Marte. Warburg, Jünger, Brecht*, numero monografico, "La Rivista di Engramma" 127, maggio/giugno 2015.

Stimilli 2013

D. Stimilli, *Aby Warburg's Impresa*, "Images re-vues", Hors-série 4 | 2013, *Survivance d'Aby Warburg*.

Warburg [1913] 1966

A. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt (Burgundische Teppiche mit Darstellung der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom)*, "Hamburger Fremdenblatt, Illustrierte Rundschau" 85, 52, 2 marz 1913 (GS I, 241-249; *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*, RPA, 273-282).

Warburg [1920] 1966

A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1920, 26, Heidelberg 1920 (GS I, 487-558); *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, RPA, 309-390; AWO I.2, 85-207.

Warburg [1924] 1998

A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, conferenza di Kreuzlingen, aprile 1923 [WIA III.93], tr. ingl. *A lecture on Serpent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute" II (April 1939), pp. 277-292; tr. it. *Il rituale del serpente*, "aut aut" 199-200 (1984), pp. 17-39; ed. rivista *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hgs. U. Raulff, K. Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Milano 1998.

Warburg [1924] [2007] 20143

A. Warburg, *Zum Vortrage von Karl Reinhardt über "Ovids Metamorphosen" in der Bibliothek Warburg am 24. Oktober 1924*, (stampato privatamente) Hamburg 1924; "Per monstra ad sphaeram": *Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, a c. di D. Stimilli, Dölling und Galitz, München-Hamburg 2007, tr. it. *Per monstra ad sphaeram*, Milano 2014, 39-42.

Warburg [1925] [2007] 20143

A. Warburg, *Die Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche: Franz Boll zum Gedächtnis*, conferenza in memoria di Franz Boll, aprile 1925 [WIA III.94.2.1]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto Geburtstagsatlas, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; versione della conferenza basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992, in [www.mnemosyne.org](http://www.mnemosyne.org); ora in "Per monstra ad sphaeram": *Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, a c. di D. Stimilli, Dölling und Galitz, München-Hamburg 2007; tr. it. *Per monstra ad sphaeram*, Milano, 2014, 43-105.

Warburg [1925] 2012

A. Warburg, *L'influsso della Sphaera barbarica sui tentativi di orientamento nel cosmo in Occidente. In memoria di Franz Boll*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 295-396.

Warburg [1926-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a c. di K. Michels e Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1927] 2002

A. Warburg, *Cosmologia: progetto per una mostra sulla astrologia al Deutsches Museum di Monaco di Baviera*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 691-753.

Warburg [1928] 2012

A. Warburg, *Ernst Cassirer: Warum Hamburg den Philosophen Cassirer nicht verlieren darf*, "Hamburger Fremdenblatt" 23/06/1928, tr. it. *Perché Amburgo non si può permettere di perdere il filosofo Cassirer*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino, 2012, 755-764.

Warburg [1932] [1988] 2011

A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hg. von G. Bing und F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (GS I); nuova edizione a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Berlin 1998 (Neuaufgabe, Severus, Hamburg 2011).

Warburg 1993

A. Warburg, *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde in Hamburger Planetarium*, a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber e U. Nödelke, Hamburg 1993.

Warburg 20143

A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, a c. di D. Stimilli e C. Wedepohl, Milano 2014.

Warburg, Cassirer 2003

A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2003.

Wedepohl 2013

C. Wedepohl, *Panel C, Guided Pathways, in Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas*, [Warburg.library.cornell.edu](http://Warburg.library.cornell.edu), Cornell University, 2013.

Wedepohl, Bredekamp 2015

C. Wedepohl, H. Bredekamp, Warburg, *Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin, 2015.

Wind [1971] 1992

E. Wind, review of E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, "The Times Literary Supplement" 25 June 1971, 735-736; it. trans. by E. Colli, *Una recente biografia di Warburg*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992, 161-173.

Una prima lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola C, con scheda e percorsi di lettura, è stata pubblicata in "La Rivista di Engramma" n. 5 (gennaio 2001) e n. 34 (giugno/luglio 2004).

## MNEMOSYNE ATLAS C

### La conquista del cielo: guerra e tecnica

a cura del Seminario Mnemosyne

L'evoluzione dell'immagine di Marte come *exemplum* di raffigurazione di una traiettoria culturale: dalla rappresentazione antropomorfica della divinità astrale, all'immagine 'imperfetta' delle orbite non più circolari ma ellittiche dei pianeti, che mette in crisi il sistema di rapporti dei magico-armonici tra uomo e cosmo (Keplero), fino alle raffigurazioni attuali dalla scoperta dell'orbita ellittica di Marte alla conquista (intellettuale e materiale) del cielo.



### DIDASCALIE

1. *L'identificazione delle orbite dei pianeti con i corpi solidi regolari dal *Mysterium cosmographicum* (1621)* [didascalia della KBW], da Johannes Keplerus, *Mysterium cosmographicum*, Tübingen 1621
2. *Le orbite dei pianeti secondo la concezione moderna*, illustrazione da Brockhaus, *Konversations-Lexikon*, 14<sup>a</sup> ediz., tomo XV, Mannheim 1895
3. *I figli del pianeta Marte; a sinistra: Perseo, concepito per metà come costellazione, per metà come guerriero europeo* (da un manoscritto tedesco del XV sec.) [didascalia della KBW], dal *Kalendarisches Hausbuch* del Maestro Joseph, Cod. M. d. 2, 1475 ca., fol. 269r, Tübingen, Universitätsbibliothek
4. *L'orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero* [didascalia della KBW], schema secondo un passo dell'*Astronomia Nova* di Johannes Keplerus
5. *Il 'Conte Zeppelin' sorvolando le coste giapponesi incrocia un aereo della guardia costiera*, disegno da fotografie, "Münchner Illustrierte Presse" n. 35, 1929, p. 1139
6. *Il conte Zeppelin* [titolo dell'immagine], pagina illustrata dell'"Hamburger Fremdenblatt" n. 245, edizione della sera del 4.IX.1929, p. 17
7. *Fotografie telegrafate* [titolo dell'immagine], fotografia dello Zeppelin sopra New York, pagina dall'"Hamburger Illustriert" anno XI, n. 36, 7 settembre 1929

### APPUNTI DI WARBURG E COLLABORATORI

Entwicklung der Marsvorstellung. Loslösung von der anthropomorphistischen. Auffassung Bild – harmonikales System – Zeichen.

Evoluzione della concezione di Marte. Distacco dalla concezione antropomorfica. Immagine – sistema armonicale – segno.

### APPROFONDIMENTI E LETTURE

◆ Figli di Marte, eredi di Prometeo. La conquista del cielo: guerra e tecnica. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C

a cura del Seminario Mnemosyne

Engramma n. 142, febbraio 2017 (primo compendio, n. 5, gennaio 2001)

◆ La conquista del cielo: guerra e tecnica. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C

a cura del Seminario Mnemosyne

Engramma n. 34, giugno/luglio 2004 (primo compendio, n. 5, novembre 2001)

◆ Letture grafiche di Tavola C

a cura del Seminario Mnemosyne

Engramma n. 34, giugno/luglio 2004 [IMPAGINAZIONE ORIGINALE 2001] (primo compendio, n. 5, novembre 2001)

◆ Iter per labyrinthum: le tavole A B C. L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg

a cura del Seminario Mnemosyne

Engramma n. 125, marzo 2015 (primo compendio. n. 12, novembre 2001)

◆ “Symbol tut wohl!”. Il simbolo fa bene!, genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg

Silvia De Laude

Engramma n. 125, marzo 2015

◆ Claudia Wedepohl, Panel C, Guided Pathways

in Mnemosyne Meanderings through Aby Warburg's Atlas

warburg.library.cornell.edu, Cornell University, 2013

#### THE CONQUEST OF THE SKY: WAR AND TECHNOLOGY

The evolution of the image of Mars as an *exemplum* of representation of a cultural trajectory: from the anthropomorphical representation of the astral divinity, to the imperfect image of the circular movements of the planet which is still part of a system of magical and harmonious relationships between man and the cosmos (Kepler), to current representations of the conquest (intellectual and material) of the heavens.

#### CAPTIONS

1. The identification of the orbits of the planets with the regular solid bodies from *Mysterium cosmographicum* (1621) [KBW caption], from Johannes Keplerus, *Mysterium cosmographicum*, Tübingen 1621
2. The orbits of the planets based on the modern conception, illustration from Brockhaus, *Konversations-Lexikon*, 14th edition, tome XV, Mannheim 1895
3. The sons of the planet Mars; to the left: Perseo, conceived half as constellation and half as European warrior (from a German manuscript, 15th century) [KBW caption], from *Kalendarisches Hausbuch* by Maestro Joseph, Cod. M. d. 2, 1475 ca., fol. 269r, Tübingen, Universitätsbibliothek
4. The orbit of Mars according to Keplero's observations [KBW caption], outline based to a passage of *Astronomia Nove* edit by Johannes Keplerus
5. The 'Count Zeppelin' flying over the Japanese coasts it crosses an airplane of the coastal watch, drawing from photos, "Münchener Illustrierte Presses" n. 35, 1929, p. 1139
6. Count Zeppelin [title of the image], illustrated page from "Hamburger Fremdenblatt" n. 245, evening edition of 4.09.1929, p. 17
7. Telegraphed photos [title of the image], photo of the Zeppelin above New York, page from "Hamburger Illustriert" year XI, n. 36, 7 September 1929



## FROM THE COSMOS TO MAN AND BACK. A READING OF PLATE B IN MNEMOSYNE ATLAS

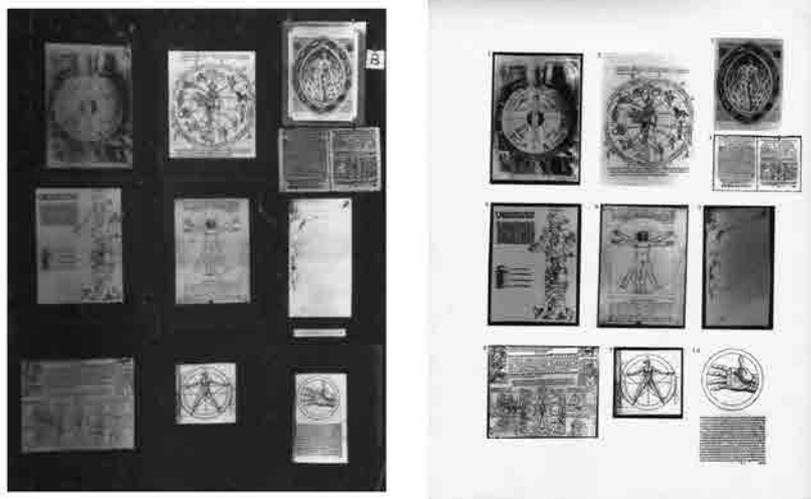
Seminario Mnemosyne, edited by Elizabeth Thomson

The first three plates in the Mnemosyne Atlas, identified by the letters A, B and C, are an extraordinary diorama that, with the incisiveness of just a few images, succinctly demonstrates the complexity and practicality of the pioneering hermeneutical device which is the Bilderatlas. The function of the three opening plates is to define the “modes of orientation”, in other words, the spatial, historical and cultural co-ordinates in which expressions of the classical tradition are manifested, (see, in Engramma, [the reading of plates A, B and C – Through the Maze: Seminario Mnemosyne 2015](#)).

[Plate A](#), the plate that immediately precedes Plate B, demonstrates three different ways of mapping reality: cosmological, geographical and genealogical (see [the essay on a reading of Plate A: Seminario Mnemosyne 2015a](#)). In Plate B, the eye is drawn to one of the central themes of the preceding plate: the relationship between the macrocosm and the microcosm, and the shifts in this system of relations ([plate, enlargements, captions and details](#)).

The ten images pinned to Plate B demonstrate and highlight a feature common to them all: the centrality of the human body which is placed at the centre of most of the images. The items displayed on the plate are placed in a discontinuous chronological order: mediaeval illustrations and drawings of two Renaissance masters, treatises on traditions of magic and the occult, and the survival of iatro-astrology into the C18th. In the sequence, the oscillations between different stages of interdependence

between microcosm-macrocosm and an unstable equilibrium between the heavens and the earth are made clear.



The brief note left by Warburg and his collaborators as a comment on the plate explains that it deals with:

Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Lionardo).

Different degrees of the cosmic system's influence on Man. Harmonic correspondences. Later, conversion of harmony to abstract geometry, rather than one that is cosmically determined (da Vinci).

Warburg himself, then, tells us in his note, what the main theme of the montage is, and its compositional meaning: astral influences that bind man's body to "harmonic correspondences". It is significant that he stresses the moment when, during the Renaissance revolution, Man understands the harmony that binds his body to the cosmos as being a series of norms which give rise to geometric abstractions rather than a burden of "cosmically determined" influences.

Together with the note on Plate B, the significance of the montage can also be deciphered by the text of the conference that Warburg held on 25 April 1925, which has recently been published together with accom-

panying iconographic materials, some of which coincide with the images on the plate. The opening lines of this invaluable text read:

The rediscovery of classical antiquity was not a phenomenon generated in workshops, but a process of conflict between a new vitality and the survival of what preceded it: the antiquity that asserted itself, demonically transformed by astrology into religious matter, gave Warburg scope for clearly understanding the rebirth of antiquity as the result of modern Man's attempt to free himself of practices in Hellenistic magic (Warburg [1925] 2014, 51).

In the montage, the two Renaissance works by Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer respectively – two examples of “modern Man's attempt to free himself” – are surrounded by various images taken from manuscripts and later printed works ascribable to the tradition of daemonic astrology in which the body of *homo zodiacalis* appears, fully or in part, to be surrounded, marked and constellated by astrological and planetary signs. By developing Warburg's ideas, it is therefore possible to identify three itineraries that mirror three different ways of relating to the question of “cosmic orientation via images [Die kosmische bildhafte Orientierung]” (Warburg [1925] 2014, 103):

- I. A cosmic itinerary
- II. An anthropometric itinerary
- III. A magic and apotropaic itinerary

#### I. THE COSMIC ITINERARY

The closely woven interrelationship between the microcosm and the macrocosm is represented in the upper sector of Plate B, where an image of a human body, encompassed by a circle or a *mandorla*, is displayed in three variants (with an appendix literally clinging to the third figure). Man is at the centre, in the sense that he is the object of cosmic influences that, depending on the prevailing cultural and philosophical climate, can be celestial and angelic, or planetary.

The first image is an illustration of one of Hildegard of Bingen's visions dating back to the C13th, drawn from the Lucca manuscript *Liber divinorum operum*. Man as a perfect being is placed at the centre of the large depiction of the creation and is seen in relation to the power of the cosmic machine constructed by God as a sort of wondrous container.



Hildegarda di Bingen, *Liber divinorum operum*, , early C13th, Lucca, Biblioteca Governativa, ms.1942, fol. 9

Three figures are identifiable in the miniature: at the top, the Father (God) emerges from the Spirit-Fire that encloses within it his Son (Christ-Man). The illustrator has emphasized the representation of the Spirit surrounded by flames in the format of the man-circle – with open arms, Man marks the boundaries of creation. The cosmos, in keeping with the mystical vision, is portrayed as a system of concentric circles.

A naked man – at once *imago Christi* and *imago hominis* – is placed at the centre of the final circle: his head touches the upper part, the toes of his feet the lower part, and with his arms outstretched he reaches the left and the right sides of the circle. Behind him, a globe representing the earth can be identified. The central position the human figure occupies in this composition signifies, according to Hildegard's vision, that in the structure of the world man "is the most powerful of all other creatures who reside within it" (*Liber divinorum operum*, ed. by Cristiani, Pereira 2003, 199).

Close to the points indicated by the human figure, the heads of four animals are depicted: a leopard at the top, a wolf below, a lion to the left and a bear to the right. From the mouths of each of these animals, strong gusts of wind blow, symbolising the four winds. Other animal heads occupying the middle spaces in the image, generate the median winds. "These heads blow towards the centre of the wheel and towards the representation of

man” (*Liber divinorum operum*, ed. by Cristiani, Pereira 2003, 175): in the symbolic economy of Hildegard’s vision, the winds are giving the breath of life and are keeping an equilibrium between the various forces that animate the cosmos. At the top, close to the leopard’s head, seven planets are depicted, three of which in the bright circle of fire, one in the circle of black fire (the sun), and the remaining three in the circle of pure ether. In addition, sixteen yellow stars are depicted in the bright circle of fire, and a series of red stars can be seen in the pure ether. Planets, stars, animal heads and the human figure are bound by gleaming rays of light. The rays create a reciprocal system of relations between all the constituent parts of the cosmos (Victoria Cirlot has proposed a reading and interpretation of Hildegard’s cosmic vision in her essay published in *Engramma*, [Cirlot 2016](#)).

According to Fritz Saxl, the illustration of Hildegard’s vision in Plate B takes on a well-defined meaning and demonstrates the form “[...] in which pagan cosmology reappeared for the first time during the Middle Ages [...], a man at the centre of the celestial spheres with arms outstretched and feet touching the innermost circle (Saxl [1957] 1985, p.51). For the close collaboration between Saxl and Warburg on the interpretation of Plates A, B and C in the introduction to the *Bilderatlas*, particularly during the latter part of Warburg’s life between September and October 1929, see the essay by [De Laude 2015](#).

The illustration of relations between macrocosm and microcosm is figurative, with additional radial lines indicating a distancing from the oldest of Christian iconographies and a return to figurative designs deriving from the astrological tradition of late antiquity. However, Hildegard adopts the traditions of Roman and Hellenistic astrology for the exegesis of Christian allegory. Nor should the fact that the illustration expresses continuity between Christ and Man be undervalued: the figure at the centre is the privileged body of creation because it would be singled out by the Son of God for his incarnation. In the illustration, Hildegard’s vision demonstrates iconographically the continuity between Man and Christ; the image of cosmic man becomes a potent image of the crucified Christ reaching out to the ends of the world outlining the cosmos he created. The binding force that bonds Man with the cosmos has its foundation in Thomistic thought and combines Aristotelian philosophy with Christian theology. As Fritz Saxl observes of this image:

With arms and hands outstretched from the sides of his chest, the height of the human figure matches its width, just as the height of the firmament is equal to its width. Man is represented surrounded by the winds, while the rays of the seven planets touch the head and the feet of the figure, and connect the winds to the stars. Out of the field, the universe, at the centre of which lies the microcosm, is held in the arms of God (Saxl [1957] 1985, 51-52).

In the C15th miniatures, again pinned on the upper part of the plate – Hercules as ruler of the cosmos (from a manuscript preserved in Paris) and Zodiac man from *The Book of Hours of Duc de Berry* – the male figure is subject to other influences. It is not the celestial spheres, but the demonic forces of the stars that enclose the figure in the circle where the figure appears to be assailed by various forces, each of which affects a particular part of his body. The illustration “Hercules as world-ruler, his body parts allocated to the zodiac signs” (KBW caption), which is how Warburg describes it, is the incipit of a manuscript containing a collection of recipes and alchemical, botanical and medical writings belonging to the Hellenistic tradition, dating back to the 1400’s, as is demonstrated by a margin note made by the copyist Georgios Meidiades (the manuscript can be consulted in Gallica).



Hercules as ruler of the world and the correspondences between his limbs and the signs of the Zodiac [caption KBW]. Ms. Gr. 2419, C15th, fol. 1r, Paris, Bibliothèque National.

However, Saxl notes that the text also includes references to Syrian astrological traditions (Saxl [1957] 1985, 48), as Warburg himself says:

A naked man who appears to be receiving rays from each part of the Zodiac distributed on various parts of his body. This means that different organs of Man are constantly subject to the influences that radiate from a sign of the Zodiac. This symbolic image is drawn on for centuries (Warburg [1925] 2014, 57).

The image is literally a depiction of *homo zodiacalis*, Zodiac man. Other forces, then, astrological and demonic rather than angelic, physically condition the health, character and temperament of Man and finally seal his fate.

It is the figure of Heracles that represents the model for man, and he is recognizable by his club and the drape over his arm – probably a vestige of the conventional, iconographic *leontè*, (Saxl [1957] 1985, 48). Heracles, positioned at the centre of the Zodiac, is also an actor in the cosmological theatre, and as in myth, the hero takes the place of Atlas to support the globe of the cosmos.

The same relation between human figure and the forces of the Zodiac can be found in the third image of the plate taken from *Très Riches Heures du Duc de Berry*, the priceless “Book of hours” that Jean de Berry commissioned the Limbourg brothers to produce in which Zodiac man is still subject to the influences of the constellations (reproductions of the pages of the codex can be found in Wikimedia).



Jean and Paul Limbourg, *Homo zodiacalis*, from *Très Riches Heures du Duc de Berry*, ms. 65, post 1417, fol. 14v, Chantilly, Musée Condé.

The image represents the two genders, male and female, enclosed within a *mandorla* surrounded by a border depicting the signs of the Zodiac from which fine rays extend to the organs of the figure; a scene based on the theory of *melothesia*, according to which every part of the human body is connected to a constellation in the Zodiac. According to Franz Cumont, the ancient Greek theory of *melothesia* was applied until the medical astrology of the Renaissance, and was known to the French miniaturist:

Les manuscrits figurent la mélothésie zodiacale par deux sortes de composition, que la peinture de Riches Heures semble avoir connues et combinées. Parfois, le personnage nu est représenté au milieu des douze signes disposés en cercle autour de lui. L'homme microcosme est placé au centre de la bande zodiacale, comme la terre, suivant la cosmologie des anciens, est suspendue au centre du monde. L'un et l'autre sont soumis aux mêmes influences stellaires, et ce parallélisme est souvent exprimé dans les textes qui traitent de la melothésie. [...] Les douze signes sont groupés en deux séries parallèles, d'ont l'ordre est indiqué par la numérotation A, B, etc. à côté de chacun d'eux, se trouve une notice indiquant à quelle date le soleil y entre, à savoir le 11 jour 1/2 de chaque mois. Cette indication, qui, en réalité, ne peut être uniforme pour tous les mois, est probablement valable pour le Bélier, pris comme point de départ, ce qui nous reporterait aux environs de l'an 1300 pour l'original du dessin, dont les inscriptions auraient été reproduites textuellement par le copiste. De chaque signe part un trait, qui atteint la partie qui lui est soumise du personnage placé au centre; la signification en est expliquée par les légendes. (Cumont 1916, 15)

Warburg writes:

In the Duc de Berry's illuminated manuscript, a work of outstanding artistic quality, Zodiac man is located in an oval space, covered from top to toe with signs of the Zodiac looking rather like leeches. However, the oval border divided in accordance with astrology suggests that the metaphorical significance, not the literal, was always known (Warburg [1925] 2014, 57).

“Signs of the Zodiac like leeches” – Warburg's description emphasises the theoretical and figurative significance of the image: the practical origins of *melothesia* are in fact manifested in the laborious therapeutic procedures, such as blood-letting, using leeches positioned over the critical parts of the body. Indeed, the subject of the image pinned immediately below Zodiac Man from the *Book of Hours* is the positioning of leeches in relation to the star signs.



Reconstruction of the order of the images of Zodiac Man in Plate B

According to Saxl, the series of “Zodiac Man” properly begins with the image drawn from the Munich manuscript: the metaphorical nature of the signs of the Zodiac (astral forces projected on to the body), becomes a veritable physical influence in the naturalistic portrayals of the animals of the Zodiac positioned directly on parts of the body, with no longer any distance between the human body and cosmic forces, no speculative mediation or metaphorical projection.



Subdivision of the human body according to astrological signs in order to perform bloodletting (C15th German manuscript), [caption by KBW], illustration of “Zodiac Man” from a manuscript, cod. Lat. misc.19414, C13, fol. 188v, Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

What we call magic is merely the application of cosmology from the perspective of late antiquity, and the application of the principle of identity between the individual and the world that in the end leads to laborious practices. The diagram of the body passively influenced by the stars reflects cosmological theory. However, it does not become cosmological or philosophical speculation – rather, the influence of the stars on the human body has a functional spin-off in therapeutic practice (Warburg [1925] 2014, 57).

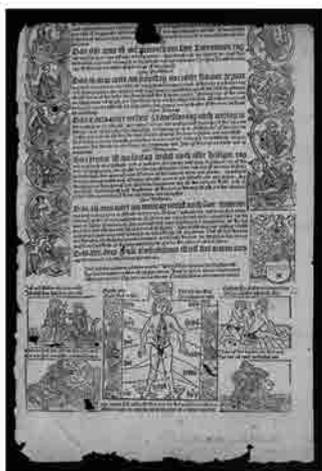
The human body continues to attract towards itself the influences of the stars, which, however, are no longer projected into the heavens. They

translate their metaphorical nature into medical practice which materialises in the leeches applied to corresponding parts of the body, with accompanying practical information on how to perform a blood-letting.

In the image drawn from the German manuscript, we can observe how the signs that were already present in the Duc de Berry codex now assume a more defined presence: the imponderable influence of the stars becomes the oppressive burden of animals on the organs of the human body, which can, however, be useful for the therapeutic outcomes. Saxl now observes:

Taurus really does weigh upon the body of man, and Gemini forms an attractive pair of children tight in its arms” (Saxl [1957] 1985, 57; English translation by Elizabeth Thomson).

The figure-Man, no longer locked in the cosmic or Zodiac circle of demonic forces, is a text that tests the power, both baleful and benevolent, of higher forces. Illustrations in almanacs depict the medical values of *melothesia*: correspondences between the stars and parts of the body are indicated, and the parts of the body to be bled are identified in accordance with the star sign through which, at that particular moment, the moon is passing.



*Blood-letting at the right and wrong time and the consequences thereof* (Calendar, Basle 1499) illustration from an incunabulum of Lienhart Ysenhut (detail), woodcut, 1499. Basel, Universitätsbibliothek.

Blood-letting also returns in an illustration in an incunabulum of Lienhart Ysenhut where the months are marked indicating the right time and the exact place for a surgical operation performed by a barber:

“Ancient precepts that gain the force of law in 1427 when Charles VII in an official letter ordered all barbers to display a copy of the calendar in their workshops (Saxl [1957] 1985, 57; English translation by Elizabeth Thomson).

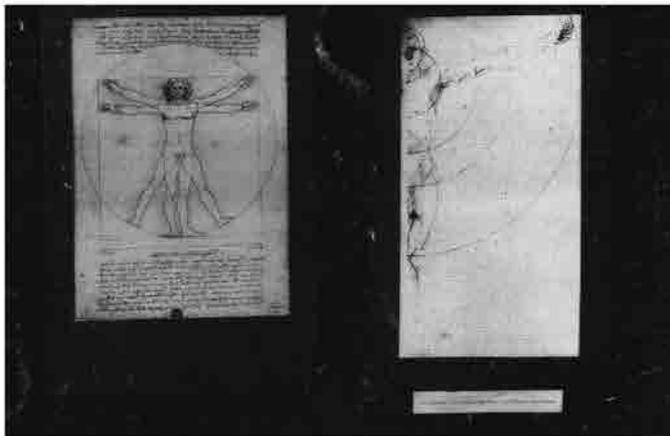
The illustration of “Zodiac man”, that for centuries had maintained a symbolic value, now becomes a body to open and dissect with a scalpel:

The constellations, however, suffer from the loss of space: they have become indications for the scalpels of the barber who now learns from the star signs of antiquity where and in which months to apply his knife or lancet. An indifferent and gory practice enters the scene, where the hand firmly holds the compass and the astrolabe in its grasp (Warburg [1925] 2014, 57-58; English translation by Elizabeth Thomson).

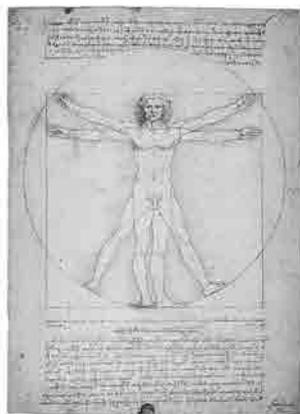
The dismissal of scientific instruments for the measurement of terrestrial and celestial space – the compass and the astrolabe – in favour of the practice of medical astrology is seen as a regression, a return to the safe belief in the magical bonds that bind the individual to the cosmos.

## II. THE ANTHROPOCENTRIC ITINERARY: MAN AS THE UNIT OF MEASURE FOR THE UNIVERSE

At the centre of the plate, Leonardo da Vinci’s drawing of the *Proportions of the human body* shows the figure of a man inscribed within a circle and a square, with none of the divinities or animals that populated the cosmic circles of Zodiac men. Relations between macrocosm and microcosm now occur through intellectual functions such as scientific observation and geometrical abstraction.



Da Vinci revived Vitruvius' canon (which was entirely functional to the technical discourse on proportion and harmony), endowing it with new meanings. The circle/square no longer encloses the human figure; it is a form of geometric correspondence and no longer of encirclement.



Leonardo da Vinci, *The proportions of the human body*, drawing 1485-1490, Venice, Gallerie dell'Accademia.

The macrocosm/microcosm revolution put into effect by da Vinci, therefore, fits into a more general philosophical backdrop that weds the knowledge of the artist with that of the scientist. Ferruccio Masini, of da Vinci, notes:

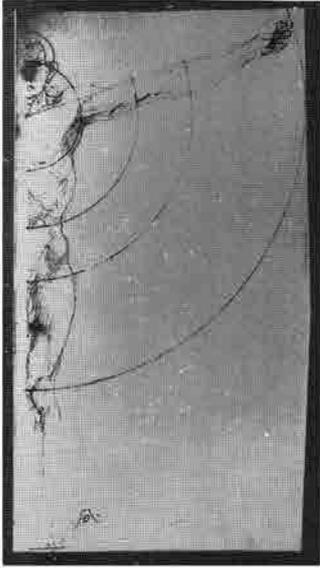
Nature [is] conceived no longer as the chaotic negation of all form, but rather as the marble workshop where form in all its richness is realized.

In this sense, the anthropocentric illustration is also an anatomical drawing, paradigmatic, and not realistic:

Cognition is achieved by giving form. The designer of an anatomical illustration does not make a photograph; he makes an abstraction and a construction of the essential (Jaspers [1953] 2001; English translation by Elizabeth Thomson)

As Ernst Kantorowicz says, the model of New Man and the new “sovereignty of the artist” (Kantorowicz 1961) is conveyed by two intellectual artists of the Renaissance, cited several times by Warburg as examples of a “non-rhetorical style”: Da Vinci and Dürer. Soon after, the notion of Renaissance man migrates from Italy towards northern European countries. Pinned to Plate B next to Vitruvian Man is a drawing by Hans von Kulm-

bec known as the *Ideal proportions of the human body according to Dürer*, in which the body is freed from the geometric confines of the circle-square, expressing even more explicitly the definitive disconnection of the constraints of a theologically and magically deterministic framework.



*Ideal proportions of the human body according to Dürer*  
[caption by KBW], Hans von Kulmbach, Study of the proportions of the human figure, pen and ink drawing, 1513, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

In his essay on Dürer and Italian Antiquity, Warburg has this to say about the “Faustian tendency to brood on questions of measure and proportion” (Warburg [1905] 1999, p. 556) that animated Dürer:

Antiquity came to Dürer by way of Italian art, not merely as a Dionysian stimulant, but as a source of Apollonian clarity: The Belvedere Apollo was in his mind’s eye when he sought for the ideal measure of the male body, and he related the truth of nature to the proportions of Vitruvius. This Faustian tendency to brood on questions of measure and proportion never left him, and indeed intensified; but he soon lost interest in the ancient as a source of agitated mobility in any Baroque or Mannerist sense.

Both images, with their formal and artistic distinctiveness, indicate the ‘active’ anthropocentrism according to which man is the agent of the forces that assist him to break free from subjection to divine fatalism and cosmic servitude.

Karl Jaspers is instructive on the matter of the inclusion of this image on the plate, and on Leonardo da Vinci the philosopher where philosophy is understood as:

No longer a branch of science or doctrine, but a universal way of understanding, gradually becoming aware of itself as part of a whole, and itself leading back to its own guidance: therefore, like a vital form of human existence, taking knowledge upon itself (Jaspers [1953] 2001; English translation by Elizabeth Thomson).

The fundamental step taken by the two masters is the recovery of the 'classical tradition', i.e. a distance that is half-way between oriental magic and the seductions of the decorative style and the "muscular rhetoric" (Warburg [1914] 1966, 1996, p. 286) of mannerism. In their drawings, the figure of man is an ideal resulting from anatomic study based as much on geometric proportion derived from Vitruvius as on direct and experimental observation. It was after his journey to Italy, and during the twenty years that followed, which is to say after his contact with Jacopo de' Barbari, his knowledge of Alberti and the writings of Vitruvius, that Dürer developed his own theory, and compiled his *Four books on Human Proportions*.

Dürer produced his famous, iconic *Melancholia* in the same era in which medical astrology was practiced for the cure of the negative influence of the stars (in particular of Saturn). Warburg observes:

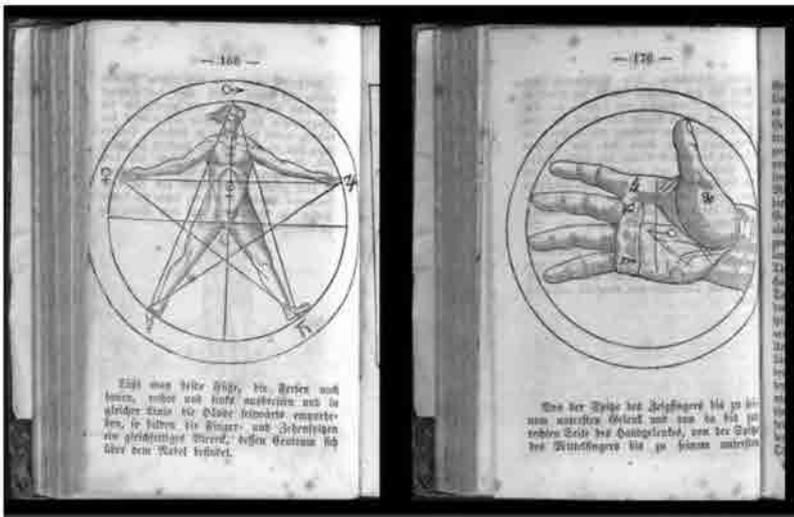
The truly creative act -that which gives Dürer's *Melencolia 1* its consoling, humanistic message of liberation from fear of Saturn – can be understood only if we recognise that the artist has taken a magical and mythical logic and made it spiritual and intellectual. The malignant, child-devouring planetary god, whose cosmic contest with another planetary ruler seals the subject's fate, is humanised and metamorphosed by Dürer into the image of the thinking, working human being (Warburg [1920] 1999, 644).

With regard to astral influences, Dürer shifts the emphasis to the perspective of reconquered anthropocentrism. So it is that the artist produces the famously iconic *Melancholia* by Durer, implicitly evoked in Plate B, and present on Plate 58 of the Atlas (see in *Engramma, Mnemosyne Plate 58*, and the interpretive essay *Cosmologia in Dürer: Seminario Tradizione classica 2002*). During the Renaissance, therefore, the intellectual is at the centre of the cosmos, freed from the yoke of astral demons. The classics and nature, with the rediscovered knowledge of science of anti-

quity, are understood, readable and useful. Vitruvian man is the measure of all things – he is his own master, master of his horizons and of his cosmos, and with the rediscovered fullness of his *dignitas*, he has gained independence, even morphological independence, at the price of his active responsibility to give measure to things, and at the risk of being crushed into depression by the burden of the sky.

### III. THE MAGICAL APOTROPAIC ITINERARY

The two works by da Vinci and Dürer are not the end of a more or less linear and chronological journey leading to the human figure, subject to astral influences, to the “emancipated” man of the Cinquecento. In conclusion of the plate, there are two images contemporary with Dürer demonstrating a pragmatic and functional side to the value of magic connecting man to cosmic powers.



1. “Planetary man”, according to Agrippa von Nettesheim (1510) [caption by KBW], engraving from Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Book II, chapter XXVII. 2. Division of the hand according to the planets by Agrippa von Nettesheim (1510) [caption by KBW], engraving from Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Book II, chapter XXVII.

Drawn from the *De occulta philosophia* by Agrippa von Nettesheim, the two images illustrate the human body and hand enclosed within a system of circles that circumscribes and sets out the links between man and fate. As Warburg notes in his essay on Luther, it was a time when theories and images evoked by Marsilio Ficino, and the numbered squares of Agrippa

of Nettesheim “essentially belong together as offshoots of very ancient, pagan practices; for both have roots in Hermetic therapeutic magic, as transmitted by the Arabs.” (Warburg [1920] 1999, 643).

The images from *De occulta philosophia* also show a pragmatic and functional reason for the link connecting man to the power of the cosmos, now in a sense that is entirely magic. Body and hand are enclosed within a circle that describes them and defines their links and their fate.

#### PLATE B: PASSIVE AND ACTIVE ANTHROPOCENTRISM

There is a “family resemblance” (to quote Salvatore Settis) between the images on Plate B – emphasized by the uniformity of the format of the chosen photographs – that links the images of human figures, more or less geometrically drawn at the centre of various illustrations. The protagonist, visually and semantically, is the human figure which, in the illustrations of cosmic powers, the Zodiac, and medical and magical precepts, is represented in his nudity as the central focus: man as a central object, mainly passive and receptive to the influences of the cosmos, who, for just a brief moment in historical time – the Renaissance – is emancipated from subjection to nature, and reclaims his own active subjectivity. Returning to Warburg’s note:

Various degrees of influence of the cosmic system on Man [...] Conversion of harmony to abstract geometry instead of that which is cosmically determined (da Vinci - English translation by Elizabeth Thomson)

The plate read together with the note presents the various “gradations” of anthropocentrism: one that is passive, which subordinates the body to predetermined cosmic influences; the other, active and positive, which manifests itself in the challenge typical of the Renaissance, of acknowledging abstract and general laws of geometry that explain the correspondences between man and the cosmos. The significance attached to the frame that circumscribes the figure is subtle and profound: whether it is a circle or a square, the overturning of meaning can be read where the framework is a projection and not, therefore, a grid or a cage. In the active, Renaissance version of anthropocentrism, the figure-Man is the subject that radiates meaning and measurements onto the universe, and not the other way around.

However, beneath the surface, Plate B proposes an inner reading of the anthropocentric theory, presented as a system of orientation for under-

standing relationships between the human body and the cosmos: whether relating to medical matters or magic and superstition, a functional application of anthropocentrism makes it possible to formulate a system for effective prognosis, diagnosis and cure.

From the mystical visions of Hildegard, to the body as a reflection of the Zodiac, and to medical and astrological guidance, with the inclusion of chiromancy, Man appears therefore to be subject to, or rather enslaved by, the influences of the power of the cosmos in its various and possible manifestations including the Pentacle of Solomon (which would become a sign of salvation in Masonic symbology).



In the compositional structure of the plate, the central section where images of “dominators” of the cosmos are placed acquires particular significance: Heracles (who held up the sky for Atlas), the *homo quadratus* (da Vinci), and the magic man in the Pentacle.

They are a series of images that are thematically and morphologically similar, progressing from the astrological figure, via the geometric abstraction to the positivism of magic. In the images on the plate, the human body is the model (figure-schema) positioned at the centre of the cosmic system. However, a more careful reading of the position of the human figure at the centre of the cosmic syntax indicates that the apparent homogeneousness of Plate B is contradicted by clear deviations of meaning. In the montage of images, no single form of anthropocentrism is proposed; rather, there are many that respond to radically differing theoretical and philosophical perspectives. The figure-Man can indeed be seen as the centre of the cosmic system in at least two senses: as the passive object of celestial, astral and cosmic influences (especially in the images pinned to the upper part of the plate); and as an active subject radiating order to the cosmos (in the Renaissance drawings of da Vinci and Dürer).

The active aspect of anthropocentrism, restored during the Renaissance, does not however represent an irreversible gain as it is always under threat of regression. Excepting Man as a figure of free and active *humanitas* (da Vinci and Dürer), Plate B displays different versions of what we could define as an andropathic, though passive, deviation of anthropocentrism. An overview of Plate B, however, also highlights continuity between the early medieval vision, foregrounded in the astrological conception of *homo zodiacalis*, to the drift towards therapeutic (scientific), but also magic and superstitious uses of cosmic ties and influences. Warburg highlights this continuity:

The pagan augur who assumed the mantle of scientific learning was a hard adversary to contend with, let alone to defeat” (Warburg [1920] 1999, 59).

All the more difficult to defeat because if mystical knowledge and wisdom are lost, magic superstition, represented in Plate B by the final image, endures: the hand used in chiromancy. From this viewpoint, only the ‘Renaissance’ – Da Vinci and Dürer in Plate B – represents a break in the continuity and overhang of the structure.

It is the work on the occult by Agrippa von Nettesheim, a contemporary of da Vinci and Dürer, that is displayed in conclusion of the plate, immediately below the drawings by the two Renaissance artists. Another factor highlights the intention of restoring in all their complexity the

plots of the themes dealt with not in accordance with an inadequate historical and chronological linearity but by favouring a morphological equidistance. Right above the drawings by Dürer and da Vinci, there is an illustration taken from a medical calendar from Hamburg, immediately comparable with the other 'Zodiac men' on the plate, but dated 1724. As confirmation of this non-linear path, in the montage of Plate B, the works of art that are further apart in terms of manufacture, purpose, and content, appear to be linked by formal qualities, strongly emphasised by the quality and format of the photographic reproductions that mitigate the material differences between the works: da Vinci's 'inscribed' man and that of Agrippa von Nettesheim can almost be superimposed one on the other.

Compared with the forms of orientation indicated in the other opening plates – Plates A and C – in Plate B, the concentration of cosmological, astrological, medical and magical wisdoms configures another form of orientation of Man in the Cosmos. This comes about in a practical way in magical correspondences, but also in medical and therapeutic indications. From this viewpoint, forcefully emphasising, by their formal and artistic uniqueness, the "active" route of anthropocentrism, the drawings at the centre of the plate also acquire a leading role in the montage: the human body here is not the receptor of differing astral influences, but is a unit of measurement for the entire cosmos and a point from which forces are radiated.

In his essay, *Ancient and pagan divination in the time of Luther*, (1920) Warburg writes:

This was the age of Faust, in which the modern scientist – caught between magic practice and cosmic mathematics – was trying to insert the conceptual space of rationality between himself and the object. (Warburg [1920] 1999).

The construction of Plate B relaunches a nonetheless materialistic perspective of the links between man and the cosmos – links that only in humanistic representation appear to be abandoned, and allow man to invent his space for freedom as an opportunity to intervene in the real world. If the restoration of classical antiquity was "the result of an attempt to free modern man from the spells of Hellenistic and magic practices" (Warburg [1925] 2014, p. 51), the introduction of these two images within the pla-

te exposes the enduring contest between two variations of the link that binds man to the cosmos.

The cosmos is no longer pre-ordained, and is constructed almost on the harmony of the radiation of the basic measurements of the human body. A perfect overturning of Thomistic and Aristotelian determinism is brought about: in Dürer's illustration, free of the geometric frame of circle and square, concentric circles propagate as projections of specific proportional measurements of the limbs that become the unit of measure for the cosmos.

With his montage of Plate B, Warburg invites us to acknowledge the oscillation, even within the same historical and cultural era, during the Renaissance between the recovery of the space for thought (Denkraum) and its loss, and "the founding act of human civilization" (Warburg [1929] 2016), which for Warburg coincides with the creation of distance between the self and the external world.

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

##### Cirlot 2016

V. Cirlot, *La visión cósmica de Hildegard von Bingen (folio 9r del manuscrito de Lucca)*, "La Rivista di Engramma" no. 138 | September / October 2016.

##### Cristiani, Pereira 2003

Cristiani Marta, Pereira Michela (ed. by), *Il libro delle opere divine di Ildegarda di Bingen*, con un saggio introduttivo di Marta Cristiani; traduzione di Michela Pereira, Milano 2003.

##### Cumont 1916

F. Cumont, *Astrologica*, "Revue archéologique" 3, 1916, pp. 1-22.

##### De Laude 2015

S. De Laude, "Symbol tut wohl!". *Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" no. 125, March 2015.

##### Jaspers [1953] 2001

K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, a cura di F. Masini [ed. or.: Francke Verlag, Bern 1953], Milano 2001.

##### Kantorowicz 1961

E. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist: A Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in "De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky", New York 1961, 267-279, reprinted in *Selected Studies*, New York 1965, 352-365.

Saxl [1957] 1985

F. Saxl, *Macrocosmo e microcosmo nelle illustrazioni medievali*, in: *La fede negli astri. Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 47-62.

Seminario Tradizione classica 2002

Cosmologia in Dürer. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas. Tavola 58, edited by Seminario Tradizione classica, co-ordinated by Monica Centanni. "La Rivista di Engramma" no 18. July / August 2002

Seminario Mnemosyne 2015

Through the Maze: Plates A B and C The opening themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas, by Seminario Mnemosyne co-ordinated by Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco, Silvia Urbini.

English version by Elizabeth Thomson

Engramma no. 125. March 2015

Seminario Mnemosyne 2015a

Orientation: cosmology, geography, genealogy. A reading of Plate A of Mnemosyne Bilderatlas

Engramma no. 125, March 2015

Warburg [1925] 2014

A. Warburg, *L'effetto della "Sphaera Barbarica" sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente (Conferenza del 25 aprile 1925)*, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, Milano 2014, pp. 43-105.

Warburg [1905] 1966, 1996, 1999

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (GS I, pp. 443-449, 623-625; *Dürer e l'antichità italiana*, RPA, pp. 193-200; *Renewal*, pp. 552-558; *AWO I.1*, pp. 403-424).

Warburg [1914] 1966, 1996

A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* (conferenza tenuta al Kunstistorisches Institut di Firenze il 20 aprile 1914), RPA, pp. 283-307.

Warburg [1920] 1999

A. Warburg, *Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther*, in *The Renewal of Pagan Antiquity*, edited by K. W. Forster, eng. trans. by D. Britt, K. W. Forster, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999, 597-698.

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Einleitung, einleitende Worte der Bilderatlas Mnemosyne*, Juni 1929 [WIA III.102.3-4]; erste Version für *Geburtstagsatlas*, hg. von G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; English translation by M. Rampley in "Engramma" no. 142. February 2016.

A preliminar reading of Mnemosyne Atlas. Plate B is published in Engramma no. 10 (July 2002) and in Engramma no. 34 (June / July 2004).

ENGLISH ABSTRACT

From Cosmos to Man and back again. A reading of Atlas Mnemosyne, Panel B  
The A, B, and C Panels that open Aby Warburg's Mnemosyne Atlas define the "orientation" and coordinates (geographical, historical, cultural) of the Atlas as a whole, and set the grid for the analysis of the manifestations of the Classical tradition. While the first panel, Panel A, presents the three different "maps" of reality (cosmological, geographical, genealogical), Panel B focuses on one of the implicit themes of Panel A: the relationship between macro and microcosm and the consequences of the system that this relationship comes to design.

The images of this panel seem to all present the human body as a central figure. The need to represent and relate the human body to the cosmos is, in fact, expressed in this series of images that relate to the influences of the cosmos on man, establishing a correspondence between their respective systems. In the figures picked up on the panel, we see how from the Hellenistic to the Medieval and until to the Modern era, the human body is subordinated to the influences from planets and stars, first in a daemonic and then in a magical way. Only in two Renaissance examples, the scheme of this harmonious relationship is portrayed in a geometrical and logical form (Leonardo da Vinci). Human body is no longer subjected to the astral powers but is freed from cosmic influences. It is Leonardo's Man that will give his proportional measures to cosmos, not vice versa. Anthropocentrism instead of *andropathia*.

## IL BILDERATLAS MNEMOSYNE RI-VISITATO: UNA MOSTRA E UN CONVEGNO A KARLSRUHE

Cristina Baldacci, Clio Nicastro

### IL *REENACTMENT* DI MNEMOSYNE COME METODO STORICO-CRITICO E AZIONE CREATIVA

“Warburg è da tempo fuori moda perché è diventato un classico”, così Franz Engel ha risposto, anche con una certa autoironia, all’ossessione warburghiana che negli ultimi anni sembra avere contagiato teorici dell’immagine, mediologi, storici dell’arte e artisti, tra cui lui stesso, visto che, proprio con queste parole, concludeva la presentazione di un convegno – parallelo a una mostra sull’eredità di Warburg – che lo proponeva come “*redivivus*” (Engel 2013; Schmidt e Rüttinger 2012).



Immagine della mostra | ©ZKM Karlsruhe. Foto: ONUK

Una nuova conferma del grande interesse per Warburg, e della sua sopravvivenza nel mondo della teoria e della pratica dell'arte contemporanea, è la mostra da poco conclusasi allo ZKM | Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe, che ha presentato, *in toto* e nel loro formato originale (cm 170 x 140), le 63 tavole dell'ultimo allestimento del Bilderatlas ad Amburgo, prima della scomparsa del suo autore nell'autunno del 1929.

Com'è noto, Warburg aveva allestito altre versioni del Bilderatlas, precedenti alla versione che lascia incompiuta alla sua morte. Prima della versione in 20 tavole presentata nel corso di una conferenza alla Biblioteca Hertziana nel gennaio 1929 (vedi in Engramma, la riproduzione dei pannelli – Centanni, De Laude 2016 – e De Laude 2014, con la traccia della conferenza), si ha notizia di una versione della primavera del 1928 (43 tavole) e di un'altra dell'autunno dello stesso anno (71 tavole). Le fotografie di questi primi due allestimenti non sono mai state pubblicate, così come quelle delle circa dieci tavole rimaste non numerate. Da una recente riscoperta fatta da Marcus Andrew Hurttig nell'archivio del Warburg Institute – uno schizzo con una prima idea di un montaggio di immagini – è stato ipotizzato che la genealogia del Bilderatlas possa essere fatta risalire addirittura al 1905.



Immagine della mostra | ©ZKM Karlsruhe. Foto: ONUK

Gli artefici di quello che si intende qui proporre come *reenactment*, cioè come rifacimento e riattivazione, più che come semplice reinstallazione, sono l'artista Axel Heil e lo storico dell'arte Roberto Ohrt, che, per ricostruire il più fedelmente possibile l'oggetto della loro indagine, nel 2011 si sono riuniti, insieme ad altri collaboratori, nel gruppo di ricerca Mnemosyne | 8. Salon.

Prima di Karlsruhe, hanno presentato il loro lavoro sull'Atlante ad Amburgo, Firenze, Monaco di Baviera, St. Gallen e Urnäsch, ma solo per la mostra "Aby Warburg: Mnemosyne Atlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung" lo hanno ricostruito in forma completa e con diverse novità. Le tavole 63 e 64, a lungo rimaste lacunose, sono state ricomposte attraverso il confronto con le versioni precedenti; le tavole 32 e 48 rese come pezzi unici, grazie all'uso delle immagini originali conservate al Warburg Institute di Londra; la tavola 77 rimontata in modo sperimentale, così come aveva iniziato a fare Warburg, con oggetti quotidiani e tridimensionali (monete antiche; dépliant e cartoline pubblicitarie; una stampa; una registrazione dell'Istituto Luce con immagini di Papa Pio XI). È per questo che, a differenza delle altre tavole – tutte costellate sia di nuove riproduzioni dei motivi iconografici della fine degli anni venti, sia di loro riaggiornamenti, vale a dire fotografie che i due curatori della mostra hanno scattato *ex novo* – le tavole 63, 64, 77 sono state mostrate sotto vetro.

Le tavole 32 e 48, e in parte anche la 77, hanno permesso di allontanarsi da quello che potremmo definire un livellamento estetico e di studiare l'effetto che il Bilderatlas doveva produrre ai tempi di Warburg. Nei riallestimenti che si sono succeduti dal 1993 a oggi, le immagini usate sono infatti sempre state "brutte" copie delle fotografie del montaggio originale, cosa che non ha mai permesso di toccare con mano, ma soltanto di immaginare, la varietà dei materiali usati, tra cui le foto Alinari, i ritagli di giornale dell'epoca, le foto scattate da Warburg stesso.

Se il Bilderatlas, come stava progettando Warburg con l'editore Teubner di Lipsia, fosse diventato un Atlante iconografico stampato in forma di libro, questa iniziale diversità materica e tonale delle immagini sarebbe scomparsa. Le riproduzioni nel libro, tutte in bianco e nero e sullo stesso supporto, si sarebbero avvicinate a quelle immagini piatte a cui ci siamo abituati guardando le varie edizioni e riallestimenti fatti fino ad oggi. Anche le immagini pubblicate nel 1993, nel cofanetto che è conosciuto

come la “scatola blu” – ovvero la prima versione integrale a stampa del Bilderatlas, a cura della “società transmediale” *Daedalus di Vienna* per l'editore Dölling und Galitz – hanno conservato i difetti delle fotografie originali, che ancora risentivano delle limitate possibilità tecnologiche degli inizi del Novecento e apparivano sfocate o sbiadite, cosa che ha reso spesso difficile il riconoscimento di alcuni soggetti.

A proposito della prima edizione, la “scatola blu”: è da sottolineare che la pubblicazione uscì in occasione del primo riallestimento di Mnemosyne alla Akademie der bildenden Künste Wien, non a caso a cura di un duo di artisti, Anne e Patrick Poirier, che dagli anni Settanta hanno impostato tutto il loro percorso artistico sul concetto di memoria. Il titolo richiama la duchampiana “scatola verde” con gli appunti frammentari per il *Grande Vetro* (1915-1923), assemblaggio incompiuto che, per la sua complessità e per il fatto di essere una sorta di condensatore del pensiero dell'artista, ha suscitato grande interesse, numerose interpretazioni e più di un *remake* (soprattutto ad opera di un altro artista, Richard Hamilton, che studiò meticolosamente le note e i commenti lasciati da Duchamp).



Immagine della mostra | ©ZKM Karlsruhe.  
Foto: ONUK

L'attenzione e la cura date alla qualità delle immagini e al loro formato è dunque la prima e sostanziale differenza della *ricostruzione* presentata allo ZKM, pur sapendo che si tratta in ogni caso di copie di copie e che l'originalità non si deve qui ovviamente intendere come sinonimo di identità e unicità. Warburg stesso, come è stato sottolineato da Siegfried Zielinski nel convegno che ha accompagnato la mostra, aveva tempestivamente tenuto conto, non solo dell'effetto estetico-formale complessivo prodotto dalle riproduzioni delle opere in bianco e nero, ma anche del loro valore mediale come vettori di informazioni e generatori di senso.

Il lavoro coordinato da Heil e Ohrt non è stato unicamente di riproduzione, ma soprattutto di editing, quindi anche di scelte autoriali, a cui si aggiungono altre due importanti azioni interpretative. Da un lato, il *commento* delle singole tavole, un impegno esegetico che si inserisce nel contesto degli studi già in corso presso altri gruppi di ricerca – tra cui quello di “Engramma” (l’edizione digitale completa dell’Atlante, con una proposta di articolazione dell’opera e molti saggi di commento alle singole tavole: *Seminario Mnemosyne* [2004] 2012-ss.): il lavoro esegetico è confluito nei tredici numeri della rivista “Baustelle”, poi raccolti in fascicoli come pubblicazione concomitante la mostra (Forschungsgruppe Mnemosyne | 8. Salon 2016). Dall’altro, la *riattualizzazione* dell’Atlante da parte di dodici artisti, ai quali è stato chiesto di aggiornare, secondo la loro esperienza e conoscenza, il metodo di Warburg sullo spazio-superficie di una singola tavola.



Tavola Linda Fregni Nagler | ZKM Karlsruhe. Foto: Cristina Baldacci

L’idea di coinvolgere un gruppo di artisti è stata di per sé buona e pienamente condivisibile. Sono infatti loro ad essere i più sensibili all’esempio warburghiano e ad averne accolto e rivitalizzato la modernità; e i nomi inizialmente invitati, tra cui Linda Fregni Nagler, Matt Mullican e il direttore stesso dello ZKM, Peter Weibel, ne sono una dimostrazione. Tuttavia, la scelta di limitare il campo d’azione e di pensiero a un’unica tavola è discutibile, poiché si tratta di una ripresa forse troppo letterale del modello, che rischia di dare una visione riduttiva della pratica e della ricerca dei singoli artisti. Soprattutto se l’intenzione era presentare una serie di *motherboard* (ci appropriamo qui di un termine informatico) che

contenessero la logica di un intero sistema, visto che il Bilderatlas stesso è pienamente comprensibile solo se letto nel suo insieme.

Al di là della sua efficacia in termini estetici, questa operazione vale prima di tutto come riconferma del grande fascino che il Bilderatlas continua a esercitare. Il fatto che quasi tutto il team del 8. Salon sia costituito da artisti è stato determinante nella decisione di tentare questo tipo di reinterpretazione. Ohrt ha affermato che nessuno storico dell'arte si azzarderebbe mai a produrre qualcosa di simile a una tavola dell'Atlante (Ohrt, Fasiolo 2016), ma forse non si è ricordato che Georges Didi-Huberman ha osato molto di più. Con la mostra *Histoires de fantômes*, curata insieme al fotografo Arno Gisinger, ha compiuto un gesto fortemente autoriale e auto-referenziale, a tal punto che la si può considerare il suo *Mnemosyne*; “un essai visuel”, sospeso tra la riflessione filosofica e il gioco con le forme” – come ha lui stesso commentato – una monumentale trasposizione del suo

[...] tavolo da sartoria (c'è qui uno spostamento semantico dal *tableau* come quadro da cavalletto alla *table* come tavolo da lavoro), su cui si dispongono le immagini e prendono corpo le intuizioni svolte nei suoi libri.

Venturi 2013

Da ricordare poi che sul fronte del “gioco collettivo”, ovvero dell'applicazione ludico-metodologica del metodo-Atlante a temi contemporanei, un positivo esperimento di costruzione di una tavola warburghiana è stato effettuato e pubblicato in Engramma, con la “Tavola '68. Mnemosyne 1968-Mnemosyne 2008” (v. Seminario Mnemosyne 2008).

Per il *Monumento alla Terza Internazionale* di Vladimir Tatlin (1919) – un'opera esistita soltanto come progetto che è diventata leggendaria (e oggi uno degli oggetti della storia dell'arte più ricostruiti e rivisitati) – Dieter Roelstraete ha coniato l'espressione “quintessenza del ‘progetto incompiuto’” (Roelstraete 2013, 664). Mutuando la definizione da Roelstraete, si potrebbe dire che uno dei principali motivi del successo e della continua ripresa del Bilderatlas sta nel suo essere la quintessenza del ‘progetto incompiuto’ della modernità: c'è sempre qualcosa di nuovo da scoprire, un pezzo da aggiungere alla nostra conoscenza dell'oggetto Atlante e del metodo di cui è portavoce. C'è poi anche il desiderio di dare corpo a un progetto che di fatto conosciamo soltanto attraverso riproduzioni fotografiche. Quando, con il consolidarsi del regime nazionalsocialista, nel

1933 la Biblioteca Warburg dovette chiudere e trasferirsi a Londra, le tavole che facevano da supporto all'Atlante vennero smantellate e andarono perdute, mentre le quasi mille immagini confluirono nell'archivio fotografico lasciato da Warburg – che di immagini ne comprendeva ben circa venticinquemila – e furono poi ricatalogate, disperdendosi nella massa di documenti.

L'incompiutezza del Bilderatlas è profezia e condizione della sua rinascita; è ciò che lo rende “una tecnica culturale mobile” (Weigel 2013, 6), vicina al montaggio come strumento dell'avanguardia artistica, al *display* come strategia curatoriale, e alla più antica *ars combinatoria*. Da storico dell'arte anticonvenzionale che pensava per immagini, Warburg aveva quello che può essere definito un piglio curatoriale. Il suo modo di disporre le immagini nello spazio si avvicina al metodo di presentazione (*display*) con cui il curatore o l'artista progettano una mostra-installazione. Anche questo è uno dei motivi del suo successo nell'arte contemporanea. Per questo possiamo parlare del riallestimento del Bilderatlas come di un *reenactment*, dato che come installazione o mostra “*in situ e in actu*” (Weigel 2013, 5) è esistito soltanto finché la Biblioteca Warburg è rimasta ad Amburgo.

Senza volere naturalmente fare un confronto tra i due oggetti in sé, ma volendo proporre come termine di paragone una modalità operativa tipica del contemporaneo, quella del *reenactment* di celebri mostre del Novecento, citiamo l'esempio di Germano Celant e della sua riedizione di *When Attitudes Become Form* alla Fondazione Prada di Venezia, quasi mezzo secolo dopo il suo primo allestimento alla Kunsthalle di Berna nel 1969. Nel ricostruire, in una nuova dimensione spazio-temporale, ma in scala reale 1:1 – quindi nel modo più coerente e filologicamente corretto possibile – la mostra antesignana delle tendenze concettuali dell'arte del secondo Novecento, Celant ha tentato di ridare concretezza a:

[...] qualcosa che è sopravvissuto e si è tramutato in idolo, un'immagine sognata quanto spettrale che è rimasta enigmatica e inafferrabile a quanti non l'hanno provata né acquisita. Un evento sempre più proteso verso la dimensione postuma del mito, al quale le immagini fotografiche e l'immaginario artistico hanno eretto un monumento [...]. Tale dicotomia tra ricordo ed esperienza è stimolo per affrontare il *reenacting* di quell'evento.

Celant 2013a, 651



Immagine della mostra | ZKM Karlsruhe. Foto: Cristina Baldacci

Per quanto l'effettiva efficacia dell'operazione celantiana sia discutibile – e lo si può intuire soltanto accennando al fatto che il volere ridare corpo a delle “attitudini”, che erano fin dall'origine oggetti d'arte effimeri, è già di per sé complicato e forse fallimentare – questa frase mette in luce almeno due aspetti interessanti per la nostra analisi. Primo, il desiderio di far rivivere nel presente un oggetto oggi conoscibile solo attraverso riproduzioni fotografiche. Secondo, le due diverse temporalità (passato e presente) insite nel *reenactment*, dove l'anacronismo diventa condizione imprescindibile, oltre che motivo scatenante. Ricostruire una mostra significa pertanto “abbracciare al tempo stesso una temporalità coeva e la storicizzazione della stessa” (Stocchi 2013, 676).



Immagine della mostra | ZKM Karlsruhe. Foto: Cristina Baldacci

A questo punto non si può fare a meno di chiedersi da dove nasca la mania contemporanea per il “ri-”, nella quale, oltre al ricostruire, si possono far rientrare innumerevoli azioni complementari: rifare, riunire, riciclare, rieditare, rinnovare, riattivare, rivalutare ... Come inclinazione artistico-culturale non è spiegabile liquidandola frettolosamente come nostalgico recupero del passato, “febbre d'archivio” o celebrazione feticistica. Le sue origini vanno ricercate in quella diffusa arte novecentesca dell'appropriazione, del riciclo, del *remake* (e del montaggio), la cui eco risuona

ancora con forza nel presente e che, a ben guardare, è “antica quanto la cultura stessa” (Roelstraete 2013, 666). Se ne siamo ancora così suggestionati è perché, dopo il 1989, ha avuto nuovo impulso.

Nella nostra era, che coincide con la presunta fine della storia, “l’istinto atavico che induce l’arte [e la cultura in generale] a guardare *avanti*, ovvero al futuro, è stato sostituito, *in assenza di un futuro*, da una passione divorante per il passato, e più precisamente per la storia dell’arte stessa”. Per questo motivo abbiamo adottato uno sguardo sostanzialmente metariflessivo e storiografico; a volte anche tautologico. Siamo contagiati dalla:

[...] funzione mnemonica che l’arte svolge in quest’epoca di oblio accelerato e di completa esternalizzazione della memoria; sia il remake sia la riproposizione rappresentano l’operato di una storia dell’arte eretica, ansiosa di tenere viva la memoria di ciò che rischia costantemente di essere dimenticato, marginalizzato, spazzato via.

Roelstraete 2013, 664

Attenzione quindi a non scambiarlo per un esercizio accademico, nostalgico e pedante, che nasconde una mancanza di nuove idee: il *reenactment* è un invito a guardare oltre, a una storia dell’arte diversa, lontana dai canoni convenzionali, per ri-scriverla. Warburg *docet*.

### MNEMOSYNE COME MACCHINA DEL “TEMPO PROFONDO”

Anche durante il convegno allo ZKM, organizzato da Roberto Ohrt e Axel Heil, il 13 e il 14 ottobre 2016 in occasione dell’esposizione dell’Atlante Mnemosyne, sono emerse accezioni peculiari del *reenactment* in Warburg, soprattutto rispetto al suo approccio metodologico da (an)archeologo delle forme espressive, delle *Pathosformeln*. Alle due giornate di studio, concepite come un momento di incontro e confronto a partire dai temi salienti della mostra, hanno preso parte: Matthias Bruhn (Humboldt Universität, Berlin), Thomas Hensel (Siegen Universität), Philippe-Alain Michaud (Centre Georges Pompidou, Paris), Werner Rapp, Joacim Sprung (Lund University), Giovanna Targia (LMU, München), Claudia Wedepohl (Warburg Institute London), Peter Weibel (ZKM, Karlsruhe) e Siegfried Zielinski (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe).

I due concetti individuati come miccia del *reenactment* warbughiano sono



Immagine della presentazione della mostra |  
©ZKM Karlsruhe. Foto: ONUK

innanzitutto la relazione, nella sua polarità dialettica unità/differenza, e la sperimentazione, non come ricerca ossessiva dell'originale, ma come prassi creativa che si fonda sulla ripetizione, motore della variazione. Del resto, l'esempio più immediato della concezione alchemica del sapere è la teoria del buon vicinato secondo cui Warburg aveva disposto i materiali della Kulturwissenschaftliche Bibliothek di Amburgo e che sosteneva la proliferazione di nuove idee e significati attraverso il contatto imprevedibile tra le diverse discipline.



Immagine della mostra | ZKM Karlsruhe. Foto:  
Cristina Baldacci

Il contributo di Siegfried Zielinski, che ha aperto il convegno, ha dato il via a una serie di interessanti riflessioni su una questione assolutamente centrale per comprendere il valore delle tavole di Mnemosyne: il medium come imprescindibile veicolo di senso e non come mero supporto esteriore del contenuto. La prima stanza, anticamera del percorso tra i pannelli della mostra curata dal Forschungsgruppe Mnemosyne | 8. Salon, offre uno spunto decisivo per osservare il rapporto affatto scontato tra copia e originale, che ci conduce al cuore dell'intervento di Zielinski. La scelta, solo a un primo sguardo didattica, di porre di fianco alla ricostruzione

della tavola 39, incentrata sulla figura della Venere, uno dei dettagli della *Primavera* del Botticelli nella sua versione originale a colori, dà invece il senso dell'operazione di trasposizione e 'riduzione' messa in atto dallo storico dell'arte amburghese. Camminare tra i pannelli a dimensione naturale dell'Atlante è un'esperienza a primo impatto spiazzante che quasi respinge l'osservatore. Allo stesso tempo, proprio questa sensazione è la prova paradossale che la mostra sia riuscita nell'intento di mettere in scena uno strumento di lavoro non concepito in prima battuta come un oggetto artistico, ma come una storia dell'arte che "per comprendere la nascita e il divenire delle opere deve aprirsi a qualcosa che non è o non è ancora artistico" (Michaud 2004, 433).



Immagine della mostra | ©ZKM Karlsruhe. Foto: ONUK

Nel riconoscere Warburg come uno dei pionieri della teoria dei media, Zielinski propone di rintracciare alla base del Bilderatlas il meccanismo che soggiace al funzionamento di ogni dispositivo mediatico: la riduzione. Il processo di conversione e trasposizione da un supporto a un altro implica infatti l'alterazione di determinate qualità 'originarie', tramite la quale prenderanno vita nuovi caratteri. Come noto, infatti, quando Warburg va a caccia delle *Pathosformeln*, colleziona, seleziona e confronta i suoi materiali 'a bassa risoluzione', mettendone in risalto la dimensione formale grazie alla quale esplodono i nessi tra ripetizione e variazione. Un esempio lampante di come ridurre non significhi semplificare, risalire alle singole unità, ma al contrario dare vita a una nuova, in alcuni casi più complessa, costellazione di senso. Ancora secondo Zielinski, Warburg era interessato a esaltare il valore dei mezzi espressivi come connettori e generatori di contenuti epistemici inediti. Il Bilderatlas si configura così come una forma di *ars combinatoria* il cui principio generativo è analogo alla "poetica della relazione" di Édouard Glissant, per il quale la relazione non può essere definita univocamente perché la sua vera essenza è il movimento, l'erraticità, che si oppone alla comprensione rapace di matrice

latina, da *comprehendere* come misurare (Glissant 2007). Una critica che risuona nello struggimento warburghiano per

il tragico destino dell'uomo che viene sempre strappato via dalla condizione della *sophrosyne* (*Besonnenheit*) e rigettato in quella della passionale presa di possesso (*Besitzergreifung*), che deve sempre di nuovo prendere (*greifen*) quando invece vorrebbe comprendere (*begreifen*) (Warburg [1923] [2007] 20142).

Decontestualizzare, smantellare, ricomporre e riorientare sono in questo senso l'unico modo per ripercorrere le tappe delle polarità simboliche, assecondando il carattere discontinuo e prismatico del tempo storico.

Proprio tale complessa architettura temporale di Mnemosyne è la seconda, fondamentale questione in gioco nell'analisi di Zielinski, che da più di vent'anni si occupa di esplorare possibili forme di "anarchivio" (Fürlus, Giannetti e Zielinski 2014), collocandosi nel solco delle grandi riflessioni novecentesche sull'archivio a opera, tra gli altri, di Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Michel Foucault. Per Zielinski, Warburg è stato una figura fondamentale per accedere modelli di archiviazione lontani da una concezione dell'archivio come raccolta conclusa di materiale da inventariare, lì dove la ragione che tiene insieme gli oggetti non è immediatamente riconoscibile o non è una volta per tutte definibile. Come approcciare, per esempio, anarchivi come l'ufficio di Peter Weibel allo ZKM, che da anni raccoglie e affastella i suoi differenti materiali di ricerca, dando vita a quella che Zielinski definisce "un'estetica dell'esistenza"? O il progetto di Godard di (ri)narrare una storia del cinema attraverso gli otto episodi dell'*Histoire(s) du cinéma* (1988)? O ancora, come guardare al lavoro da *filmmaker* e collezionisti di Werner Nekes e David Larcher?

Si tratta di adottare una concezione del "deep time", il tempo profondo, indossare i panni dell'"anarchelogo" (Zielinski 2006) che combina in maniera creativa passato e futuro: da un lato, scava nella storia per prevedere ciò che potrebbe accadere, dall'altro indaga il passato con creatività, come un mondo di possibilità non del tutto dipanate. "Il passato dipende in parte dal modo in cui lo interpretiamo e lo definiamo. Quando guardiamo al futuro, lo concepiamo come una dimensione aperta di possibilità in divenire, di potenzialità, ma non abbiamo la stessa visione del passato". Nella proposta di Zielinski, che non vuole ovviamente negare il passato come luogo storico in cui i fatti sono realmente accaduti, ma piuttosto immaginarlo come generatore di possibilità, risuona il concetto

warburghiano di *Nachleben* soprattutto se intendiamo Mnemosyne come una “macchina del tempo profondo”:

Pur essendo consapevoli del fatto che la storia dell'arte e la teoria dei media si basano sull'intreccio di moltissimi concetti, storie e idee, i processi pervasivi di industrializzazione e capitalizzazione hanno ridotto questa molteplicità a un'unica storia omogenea. Con la ricerca del tempo profondo spedisco una macchina del tempo nel passato per vedere come queste variazioni si sono diffuse, sono entrate in collisione e si sono sviluppate, nella speranza che alcune di queste energie e variazioni possano essere trasportate nel presente e nel futuro ed essere produttive per il futuro (così Zielinski in una intervista del 2015).

Anche il gioco tra *Nachleben* e *Pathosformel* è un processo privo di punti d'arrivo, così come le tavole dell'Atlante non sono un luogo deputato alla mera conservazione o all'attribuzione definitiva di un'origine e di una traiettoria univoca. Questo diventa tangibile quando si prova a ricostruire e riattivare Mnemosyne mettendolo in mostra ed enfatizzando la sua dimensione mediatica e processuale, un'operazione che richiede quello spirito sperimentale che accomuna pratica artistica e ricerca scientifica.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bishop 2013

C. Bishop, *L'era della ricostruzione: anacronie nell'arte dell'installazione*, in Celant 2013, 667-671.

Celant 2013

*When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, a cura di G. Celant, catalogo mostra (Venezia, Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 01.06.-03.11 2013), Fondazione Prada, Milano 2013.

Celant 2013a

G. Celant, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, in Celant 2013, 651-652.

Centanni, De Laude 2016

M. Centanni, S. De Laude, Mnemosyne Atlas: the incunabulum. Panels exhibited at the Bibliotheca Hertziana (January 19th, 1929), "La Rivista di Engramma" n. 135 (aprile/maggio 2016).

De Laude 2014

Silvia De Laude, a cura di, Aby Warburg, Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios, Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo (e 'agenda warburghiana'), "La Rivista di Engramma" n. 119, settembre 2014.

Engel 2013

F. Engel, Warburg redivivus. Liebe Bilder, was tun mit Aby Warburg? (Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 22.-23.02.2013), "H-ArtHist" (18 marzo 2013).

Forschungsgruppe Mnemosyne | 8. Salon 2016

*Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas*, hrsg. von Forschungsgruppe Mnemosyne | 8. Salon, Kartoffelverlag-Universal futur Bitch press-ZKM, Karlsruhe 2016.

Fürlus, Giannetti e Zielinski 2014

*AnArchive(s): eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien / AnArchive(s): a minimal encyclopedia on archaeology and variantology of the arts and media*, hrsg. von E. Fürlus, C. Giannetti, S. Zielinski, König, Köln 2014.

Glissant [1990] 2007

E. Glissant, *Poetica delle relazioni* (1990), Macerata 2007.

Michaud 2004

P. A. Michaud, *Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia dell'arte*, in *Lo sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Torino 2004, 433-454.

Heil e Ohrt 2016

*Aby Warburg: Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung*, hrsg. von A. Heil e R. Ohrt, guida alla mostra (Karlsruhe, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien, 01.09.-13.11.2016), ZKM, Karlsruhe 2016.

Ohrt, Fasiolo 2016

R. Ohrt interviewed by B. Fasiolo. Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Exposition at ZKM Karlsruhe 2016. A conversation with the curator, "La Rivista di Engramma" n.139 (novembre 2016).

Roelstraete 2013

D. Roelstraete, *Ri-fare: l'eterno ritorno dell'oggetto*, in Celant 2013, 664-667.

Schmidt e Rüttinger 2012

*Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material / Dear Aby Warburg, what can be done with images? Dealing with photographic material*, hrsg. von E. Schmidt e I. Rüttinger, catalogo della mostra (Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 02.12.2012-03.03.2013), Museum für Gegenwartskunst-Kehrer Verlag, Siegen-Heidelberg 2012.

Seminario Mnemosyne 2008

Tavola '68. Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008, a cura del Seminario Mnemosyne classicA, coordinato da G. Cengiarotti, M. Centanni, P. Nanni, D. Pisani. "La Rivista di Engramma" n. 68 (dicembre 2008).

Seminario Mnemosyne [2004] 2012-ss.

Mnemosyne Atlas, a cura del Seminario Mnemosyne classicA, coordinato da M. Centanni, [prima edizione parziale. "La Rivista di Engramma" n. 35 (agosto/settembre 2004)]. "La Rivista di Engramma" n. 101 (novembre 2012), con aggiornamenti e integrazioni in corso

Stocchi 2013

F. Stocchi, *Ogni atto critico è un atto creativo*, in Celant 2013, 675-678.

Venturi 2013

R. Venturi, Atlanti e fantasmi. Georges Didi-Huberman curator, "Doppiozero" (03 aprile 2013).

Warburg [1923] [2007] 20142

A. Warburg, *Postscriptum alla conferenza di Alfred Doren "Fortuna nel Medioevo e nel Rinascimento"*, ottobre 1923 (ZK 045 "Antike Nachleben") in A. Warburg, *Per Monstra ad Sphaeram*, a cura di Davide Stimilli e Claudia Wedepohl, [Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925, Berlin 2008], Milano, 20142, 17-20.

Weigel 2013

S. Weigel, *Epistemology of Wandering. Tree and Taxonomy. The system figuré in Warburg's Mnemosyne project within the history of cartographic and encyclopedic knowledge*. "Images Re-vues", 4 (2013).

Zielinski 2006

S. Zielinski, *Deep Time of the Media: Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (2002), MIT Press, Cambridge (MA) 2006.

Zielinski 2013

S. Zielinski, [... *After the Media*]. *News from the Slow-Fading Twentieth Century* (2011), University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

#### ENGLISH ABSTRACT

Both the exhibition Aby Warburg: "Mnemosyne Atlas. Rekonstruktion – Kommentar – Aktualisierung", curated by Roberto Ohrt and Axel Heil at the ZKM in Karlsruhe, and the two-day colloquium organised in conjunction to the show have been an opportunity to read the "reconstruction, commentary and revision" of the Bilderatlas as a reenactment, and to reconsider the polarities original/copy, past/future, visual montage/epistemic meanings in Warburg's method, at the crossroad between artistic practice and scientific research. In this respect, the article focuses on the role of Mnemosyne as a medium that stands in an open, generative dialogue with the contemporary obsession for revisiting the past, not in a nostalgic way, but by exploring its potentiality in the present and future



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Elisa Bastianello  
editing a cura di Sara Agnoletto  
Venezia • marzo 2019

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



**143**

**marzo 2017**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 143

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 143 | Marzo 2017

Impaginazione andrea lazzari

©2017 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

ISBN pdf 978-88-98260-00-0

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.

Berlinghieri | Calcagno | Catoni | Centanni | Lazzarini  
Marconi | McGovern | Olcese | Razza | Surace

## Dioniso in Sicilia

a cura di Elena Flavia Castagnino Berlinghieri



## SOMMARIO

- 1 | Dioniso in Sicilia. Editoriale di Engramma n. 143  
a cura di ELENA FLAVIA CASTAGNINO BERLINGHIERI
- 5 | Fermentation as Humankind's First Biotechnology. How the  
"Wine Culture" Reached Sicily and Beyond  
PATRICK E. MCGOVERN
- 19 | Dioniso, il dio del piacere  
MONICA CENTANNI
- 31 | Vino, immagini, canti  
MARIA LUISA CATONI
- 39 | I vasi del simposio tra rito e mito  
CLEMENTE MARCONI
- 45 | Il gioco del Kottabos nella Sicilia greca  
CLEMENTE MARCONI
- 51 | Vigne, palmenti e produzione vitivinicola  
GLORIA OLCESE, ANDREA RAZZA, DOMENICO MICHELE SURACE
- 61 | Commercial transport amphoras for ancient wine trade  
CLAIRE CALCAGNO
- 69 | Il vino nella monetazione greca di Sicilia  
LORENZO LAZZARINI
- 77 | Archeologia e cultura del vino in Sicilia  
ELENA FLAVIA CASTAGNINO BERLINGHIERI



# Dioniso in Sicilia

Editoriale

Elena Flavia Castagnino Berlinghieri

Alcuni toponimi svelano ancora in Sicilia l'antico legame con il vino: il *Murgentinum* da *Murgenta* (Morgantina), il *Tauromenitanum* o da *Tauromenion* (Taormina), l'*Haluntinum* da *Haluntium* (San Marco d'Alunzio); mentre la *Contrada Bonivini* è il toponimo parlante di una diffusa e consolidata attività produttiva che si riconosce nella generosità della terra di una piccola lussureggiante contrada del netino che, originando buoni frutti e una pluralità di vitigni, suggella appunto la nascita di vini degni di essere ricordati come 'buoni'. Alla serie degli antroponimi è invece legato il *Pollios* di Siracusa, vino amabile che sembra derivare il suo nome dal re tracio Pollio che, secondo la tradizione, governò Siracusa nel VII secolo a.C. e che era originario della Tracia – non a caso la regione che aveva dato i natali a Dioniso.

Concepito da studiosi del mondo antico – archeologi, storici, filologi – questo numero monografico di Engramma si rivolge non solo alla cerchia ristretta degli specialisti, ma anche al lettore che ama il vino, la Sicilia, i miti antichi e le loro tracce vive nella nostra attualità. Decodificare le immagini che proponiamo, e leggere i singoli contributi è una chiave per accostarsi alla prassi del 'bere greco' in modi diversi: comprendere il particolare contesto socio-antropologico in cui è sorta, in Sicilia, la cultura del vino; entrare nel vivo del simposio e riviverlo nel segno pieno dell'*euphrosyne*; ma anche vedere quale ricchezza di tradizione c'è dietro la straordinaria cantina dei produttori vinicoli siciliani.

Questo volume monografico traccia la rotta di un lungo e affascinante viaggio nel tempo e nell'antica cultura del vino. Partendo dall'espansione della vite domestica dalla regione della Transcaucasica (Georgia, Armenia e Azerbaigian), considerata patria ancestrale della viticoltura, e giungendo nel mondo greco e romano con l'affermazione della sua 'coltura/cultura' del vino, si focalizza l'attenzione sulla Sicilia, dove la storia del vino e della vite si intrecciano come edera alla storia della cultura umana, accompagnandola fino ai nostri giorni.

Patrick E. McGovern ci introduce alla storia della biotecnologia della vite, per rintracciare le linee guida del DNA della cultura del vino nelle più antiche testimonianze della sua coltivazione e diffusione nel bacino del Mediterraneo da Oriente a Occidente, esaminate con il supporto delle più innovative metodologie di analisi biomolecolare e archeobotaniche.

La ricostruzione dell'intero ciclo produttivo del vino, analizzato anche attraverso lo studio dei palmenti rupestri, delle officine e della circolazione delle anfore, viene presentato da Gloria Olcese (con Andrea Razza, Domenico Michele Surace) in relazione ai luoghi di produzione e di rinvenimento. Grazie alla presenza di diverse culture e di numerosi palmenti, distribuiti eterogeneamente sul territorio italiano, emerge come la Sicilia rappresenti un'area campione esemplare per lo studio dell'intero ciclo di produzione vincola, con caratteristiche peculiari sia nell'ambito delle attività produttive che del commercio. Del contenitore da trasporto più noto del mondo antico, l'anfora, Claire Calcagno illustra le varietà tipologiche e morfologiche, e ci mostra i più importanti carichi navali con anfore vinarie rinvenuti nel Mediterraneo in contesti di relitti e non solo.

Monica Centanni ci accompagna, quasi letteralmente, nel 'simposio' attraverso una disamina acuta delle fonti letterarie, trasmettendoci quel valore esperienziale dell'*euphrosyne* vissuto nel segno del piacere e della grazia simposiale: è il mondo di Dioniso, con i suoi epiteti e i suoi mille nomi, teonimi ed epiclesi che costellano l'universo del pantheon greco.

Il percorso che Maria Luisa Catoni propone si fonda sulla convergenza di fonti scritte e fonti visuali. La pratica simposiale è restituita attraverso la lettura incrociata di raffigurazioni della pittura vascolare attica, unitamente ai testi della lirica arcaica e tardo-arcaica.

Clemente Marconi fornisce una disamina dell'ampia varietà di forme vascolari create dai ceramisti greci in relazione alle diverse azioni rituali, a testimonianza del valore sociale del simposio nel mondo greco. L'analisi si concentra su un selezionato repertorio iconografico di vasi provenienti da contesti siciliani, caratterizzati oltre che dalla forma vascolare, da significative scene di simposio, come quella del cratere del Pittore della Scacchiera con scena di *kottabos*, gioco tutto siciliano come testimoniano le fonti, presentate dallo stesso autore in un secondo contributo dedicato in particolare al gioco simposiale.

Dopo un breve ed efficace *excursus* sulla storia della numismatica antica,

Lorenzo Lazzarini inquadra i tipi monetali connessi alla natura, sia al regno animale (es. delfini, tori), sia al regno vegetale (es. palma, selino, spiga di orzo/grano), per scendere poi di scala nella descrizione delle monete contraddistinte dal grappolo d'uva, dalla vite, dal *kantaros* e dallo stesso Dioniso, tracce concrete dell'onore che ogni *polis* che produce vino riserva al dio.

Infine, il contributo di Elena Flavia Castagnino Berlinghieri propone uno spaccato del paesaggio produttivo della Sicilia vitivinicola antica con i suoi vini considerati tra i grandi *crus* dell'antichità, le sue cantine, le sue tecniche colturali, i sistemi di lavorazione, come pure le modalità di gestione e organizzazione nello scenario produttivo. In particolare, si analizza il caso della Villa del Tellaro e dei suoi pavimenti musivi, che, nel manifestare uno stretto legame con il vino e il culto dionisiaco, svela l'ideologia aristocratica dell'ignoto dominus della tarda antichità, il quale verosimilmente, scegliendo quei temi iconografici, intendeva anche esaltare la sua propria produzione vinicola.



Graeco-Italic amphorae from 'Secca di Capistello' shipwreck, 300-280 BC, Museo Archeologico Regionale 'Luigi Bernabò Brea', Lipari (Aeolian Islands).

# Fermentation as Humankind's First Biotechnology. How the "Wine Culture" Reached Sicily and Beyond

Patrick E. McGovern

To place the topic of ancient fermented beverages in a universal context, astrophysicists using microwave and far infrared frequency telescopes have recently detected massive clouds of vinyl, methyl, and ethyl alcohol at the center of the Milky Way. They are generally observed in warmer star-forming regions. One cloud in particular, denoted Sagittarius B<sub>2</sub>N, which is some 26,000 light years or 100,000 million million miles away from the earth, has literally billions upon billions of liters of these alcohols, along with ethyl formate, which gives raspberries their flavor and smells of rum. The distant location assures that humans will not be mining extraterrestrial ethanol any time soon. But we might ask why is there an alcoholic "haze" at the center of our galaxy, and what role did alcohol play in jump-starting and sustaining life on our planet, especially the highly reactive vinyl compounds?

Coming down to earth, anaerobic fermentation or glycolysis is probably the earliest energy system on earth, going back some 4 billion years. Primitive single-celled microbes are hypothesized to have dined on simple sugars in the primordial soup, and excreted ethanol and carbon dioxide in the process. A kind of carbonated, alcoholic "beverage" would thus have been available right from the beginning.

Today, two species of single-celled yeast (*Saccharomyces cerevisiae* and *S. bayanus*), encompassing a large group of wild and domesticated strains, carry on in this grand tradition and serve as the worldwide work-horse fungi in making the alcohol in all fermented beverages. Although hardly primitive now—having most of the same specialized organelles that we do, including a central nucleus which contains the chromosomal DNA, similar to those of multi-cellular plants and animals—these yeasts thrive in low oxygen environments but, of course, not the oxygen-free atmosphere such as we imagine existed on earth when life began.

*Saccharomyces cerevisiae* in particular is superbly adapted to killing off competition and producing energy when needed. Because of the doubling of its genome, the yeast cell has two versions of its alcohol dehydrogenase (Adh) gene, which produces the enzyme that converts acetaldehyde, the end-product of glycolysis, into alcohol. The yeast literally swamps its enemy in alcohol; since most microorganisms cannot tolerate alcohol levels above 5%, they die. *S. cerevisiae* accomplishes this by turning on one version of the enzyme (ADH1) that reliably converts sugar into alcohol in a low oxygen environment. The trade-off is producing less ATP (adenosine triphosphate), the energy engine of the cell. The yeast cell can tolerate concentrations of 12-15%, sometimes more than 20%. Once the competition has been eliminated and oxygen levels start to rise again, the other form of *S. cerevisiae*'s enzyme (ADH2) goes into action. It converts alcohol back into acetaldehyde and ultimately generates much more ATP through the citric acid (Krebs) cycle that requires oxygen. The delayed gratification has been worth the wait, now that the competing microbes, often harmful, have been destroyed.

The stage was thus set for more advanced organisms to emerge, who depended partly on alcohol for sustenance, especially during the Cretaceous period of 145-66 million years ago (mya) or the dinosaur era (125-65 mya). A symbiosis or mutualism of sorts probably first developed then between the first fruiting trees and animals who were able to feed on and fertilize them, including birds (which are descended from dinosaurs) and insects, such as bees and fruit flies (whose young are nourished by alcohol).

In fact, nearly all animals are enticed by sugar and alcohol—from the lowly fruit fly, who nourishes its young with the compound, to the elephant. Birds are no exception. A brown owl was picked up in 2011 by German police in the vicinity of two schnapps bottles. It was said to sitting on the side of the road, completely oblivious to everything, and probably drunk. The police didn't breathalyze it, but it was taken to a local bird rehabilitation center, given lots of water, finally sobered up it was released. Elephants are not nearly so subdued—too much alcohol and they can go on a rampage: raiding beer factory in India.

Alcohol as a source of sustenance has long precedent among primates. The Malaysian tree shrews, which are classified as among the earliest primates on the planet going back 55 million years, have been documented binging all night long on fermented palm nectar—drinking the equivalent of 9 glasses of wine for an average human.

Moving up the primate ladder in our direction, it has been shown that modern primates generally have diets comprised of 75% fruit, and they are known to eat as much fermented fruit or drink as possible when given the chance, including chimpanzees which are closest to us genetically.

It doesn't take a great leap of imagination to posit that early hominids, our ancestors, some 100,000 years ago in Africa, were probably already making wines, beers, and extreme fermented beverages from wild fruits (maybe, a fig, kumquat, or marula fruit), honey, chewed grains and roots, and all manner of herbs and spices culled from their environments. After all, our ancestors probably had much the same sensory organs and brains as we do, and they would have known what they liked. Their teeth were adapted to eating fruit and other soft foods. Their digestive system would have handled predigested fermented foods and beverages well. At an even more basic level, we can metabolize alcohol into energy, since about 10% of the enzymes in our livers, including alcohol dehydrogenase, carry out this function.

Alcohol was the universal drug, produced by the microorganisms from sugar-rich natural products, before synthetic medicines. Its health benefits were obvious—alcohol relieved pain, stopped infection and seemingly cured disease. It can be readily administered by drinking or applying to the skin. Those who drank fermented beverages, rather than water which could be tainted with harmful microorganisms and other parasites, lived longer and consequently reproduced more. Herbal or tree resin compounds with medicinal properties could also be more easily dissolved in the alcoholic medium, and readily applied to the skin or by drinking.

Yet, the communities of “good” microorganisms provided much more than alcohol, including a range of flavors and aromas, colors, nutrients and energy, and pre-digestion of more complex compounds which continued in the human gut. Foods and beverages in general could be preserved by fermentation. Recent scientific research has been shown that alcohol lowers cholesterol and prevents some cancers.

Based on the available physical anthropological evidence of early hominids and humans and a host of physiological, dietary, medical, even culinary considerations, a case can then be made that “drinking is in our genes”, and this theory has been summed up in the “Drunken Monkey Hypothesis”, which is especially applied to explaining alcoholism.

Under such circumstances, we might imagine that our human ancestors co-opted the natural process of fermentation to make alcoholic beverages at a very early date—ushering in what was probably the first biotechnology on the planet.

For early humans, extending from the Palaeolithic period, which constitutes some 99% of our time on Earth and is as yet poorly represented in the archaeological, through historical times, fermented beverages eased the difficulties of everyday life (such as bringing down that woolly mammoth); induced sleep; lubricated the social fabric (*esprit de corps*) by bringing people and couples together; and contributed to a joyful exhilaration in being alive (*joie de vivre*).

But beyond these advantages of fermentation, the real trump card of a fermented beverage is its mind-altering or psychotropic effects in which a “pleasure cascade” of neurotransmitters -including dopamine, serotonin, and opioids- are unleashed in the human brain.

Both the mind-altering effects of a fermented beverage, as well as the mysterious process of fermentation, probably account for why fermented beverages came to dominate entire economies, religions (note the importance of wine in our two principal Western religions, Judaism and Christianity), and societies over time. The yeast cell was microscopic and too small for ancient humans to see (that had to await the discoveries of Van Leeuwenhoek and Pasteur), but it is responsible for converting the sugar in a fruit and honey, or that derived from a grain or root, into alcohol in a seemingly miraculous process. The carbon dioxide, evolved during fermentation and roiling the surface of the fermenting wort or fruit juice, must have amazed the earliest beverage-makers.

Wherever we look in the ancient or modern world, humans have shown remarkable ingenuity in discovering how to make fermented beverages and incorporating them into their cultures. For example, African cultures where our species began are awash in sorghum and millet beers, honey mead, and banana and palm wines. In these fermented-beverage cultures, everyday meals, social events and special celebrations, including rites of passage and major festivals, all revolved around an alcoholic beverage from birth to death. Ancestor worship entailed ceremonies at graveside in which a fermented beverage was poured out for the benefit of the deceased and large containers of the beverage were embedded in the ground above the dead, as illustrated by the custom of the Tiriki in western Kenya.

The living imbibed the beverage through long drinking-tubes, and suitable poems are recited for the occasion: “Our forefathers, Drink up the beer! May we dwell in peace”. Often, breweries are sited at the center of the village.

After our ancestors came “out of Africa”, they were confronted with a host of new plants, which they explored for their medicinal properties, learned how to ferment them, and eventually domesticated some of them. They would have traveled north via the Great Rift Valley, and then could have crossed the narrow strait of the Bab el-Mandeb at the southern end of the Red Sea to the Arabian Peninsula, or they could have continued north down the Nile River through the Sudan and Egypt to the Sinai. One route might have taken them to India, east Asia, and the Australia. The other took a direct bee-line to the Mediterranean coast, the Jordan Valley, and Lebanon.

Once over the Sinai desert hurdle, the travelers were greeted with a verdant land along the coast and in the inland Jordan Valley. Archaeological sites along the length of the valley show that humans were exploiting figs and dates, cereals and honey, likely for fermented beverages, as early as 9500 B.C. and possibly grape even earlier at the spectacular site of Ohalo II, dating as far back as ca. 18,000 B.C. The climate had begun ameliorating after the last Ice Age around 10,000 years ago, rainfall had increased, and pockets of subtropical vegetation had taken hold around oases, such as the one at Jericho.

Traveling farther north from the Jordan Valley, our ancestors entered the Beqaa Valley, bordered on the west and east by the Lebanon and Anti-Lebanon Mountains, which run parallel to the coast and extend north from Mount Carmel and the nearly 3000 meter high Mount Hermon. They would have looked out onto a broad, well-watered expanse of fields and forests, some 120 kilometers long and 16 kilometers wide. They would have seen trees, perhaps even the Lebanon (*Cedrus libani*) standing 45 meters tall, carpeted with the wild Eurasian grape (*Vitis vinifera* ssp. *sylvestris*), much like the early European explorers of North America were struck by the profusion of vines there and called the new-found land Vinland. The Beqaa Valley was later to become the center of one of the most successful winemaking industries in the Middle East).

On the assumption that the climate and range of plants that we see growing there today were in place in the immediate aftermath of the last

Ice Age, the Lebanese coast, mountains and inland Beqaa Valley are the first places that our ancestors came in contact with the wild Eurasian grape, which festooned its dense forests. They probably would have been amazed at its natural habit to grow high up in trees. Following their traditions of fermented beverage-making brought with them from Africa, the temptation must have been great to make some wine from the fruit. Once the juice of the grape was exuded or pressed from the grapes, it provides the perfect nutrient mix for yeasts, already present on some grape skins, to begin fermenting it to wine, especially in the hot climate of the Middle East.

It is also not beyond the realm of possibility that in the process they learned how to “tame” the plant by the layering (Fr., *provenage*) method in which a vine is diverted from the tree and buried so as to re-root it. Once the new, cloned vine had sprung up, it could be “trained” to grow up a nearby tree or even an artificial support. This innovation would have enabled an early viticulturalist to control the vine’s height and shape for easier harvesting. Thus would have been ushered in the first grape wine-making in the world!

The consequences of this new-found beverage were profound. The history of civilization is, in many ways, the history of wine. Each culture (whether Egyptian, Canaanite and Phoenician, Greek and Italian, even California and Australia) has its own story to tell about its relationship with wine and the vine. Together, they form a truly remarkable history of a truly remarkable plant and its product intertwining itself with human culture throughout the world.

DNA analysis is narrowing in on when and where the Eurasian grapevine was first domesticated, most likely in the mountainous region of the Near East (encompassing the mountains of Lebanon, the eastern Taurus Mountains, Transcaucasia, and the northwestern Zagros Mountains).

More exacting chemical analyses recently showed that the French, whose influence on the spread of grape cultivars and the “wine culture” has been most profound, received this bounty from the Italians, no doubt via Sicily (detailed below) and other Mediterranean and Near Eastern peoples, extending back to its beginnings in the Near East.

The available archaeological, biomolecular, archaeobotanical, and grape DNA evidence speak with one voice: by at least ca. 6000 B.C., the world’s

first grape “wine culture” was consolidated in the mountainous regions of the Near East—extending from the eastern Taurus Mountains of eastern Anatolia across Transcaucasia to the northwestern Zagros Mountains. In the millennia to follow, this wine culture, together with the domesticated Eurasian grape (*Vitis vinifera* ssp. *vinifera*) and horticultural techniques, radiated out to other areas on the western and eastern arms of the Fertile Crescent. Thus, it had reached Canaan by at least ca. 3500 B.C., to judge from grape seeds, wood, and even whole dried grapes (raisins) recovered from sites in the Jordan Valley. In Mesopotamia, transplantation of the vine and winemaking followed the spine of the Zagros Mountains and had arrived in Shiraz in southwestern Iran by at least 2500 B.C. Perhaps the most dramatic example of how the northern Levantine wine culture could “captivate” another people occurred in pharaonic Egypt around 3000 B.C. Once the Egyptian dynasts had developed a taste for Canaanite wine, they commissioned Canaanite viniculturalists to plant the Nile Delta with vineyards and began producing their own wine.

The Phoenician seafarers of the Iron Age, sailing in their “Byblos Ships” made of Cedar of Lebanon, carried on in the grand tradition of their ancestors, the Bronze Age Canaanites. Their huge shipments of wine, Purple textiles, and other exotic goods across the Mediterranean were much more than material goods. They also conveyed a new way of life, based on wine, which gradually permeated the societies, religions, and the economies of those they came in contact with. In the wake of Phoenician trade and colonization, native fermented beverages, including beers, meads and mixed fermented beverages of all kinds (“groggs”), were marginalized, modified, and displaced.

What was the ultimate destination of these Byblos Ships, such as the recently discovered late 8th c. B.C. *Tanit* and the *Elissa* which went down 61 kilometers offshore from Gaza with their large consignments of wine and other goods. These ships were about 14 meters in length and 5-6 meters wide, which compares closely to later shipwrecks of the classical period, such as that of the *Kyrenia* which went aground off the northern coast of Cyprus during the 4th c. B.C. When fully loaded, a boat of this size weighed about 25 tons (22,680 kilograms). If a full wine amphora averages 25 kilograms, then just the visible amphoras of the *Tanit* and *Elissa* amount to nearly 9 tons (8165 kilograms) each or roughly 15,000 liters of wine each. In fact, such shipments are relatively modest. An Egyptian customs docket of 475 B.C. records that a large Phoenician ship carried 1460 amphoras (40 tons or 36,290 kilograms) full of wine, in addition to four tons

(3630 kilograms) of cedar wood, copper, and empty amphoras.

Carthage, the largest Phoenician colony in the western Mediterranean, might well have been where many of the ships were headed. Classical sources trace the founding of this city to the late 9th century B.C. when the Assyrians threatened the Phoenician homeland city of Tyre, and Elissa (Dido), a Tyrian princess, fled by ship and founded the new colony. Ever-accumulating archaeological evidence approximately agrees with this dating. Dido and her band of compatriots from Tyre chose an ideal, strategic spot for their settlement on the tip of a peninsula into the Mediterranean, opposite the island of Motya where another Phoenician colony was established. The main occupation at Carthage was established on a high promontory with a port at its base and large lagoons to the north and south—a geographic setting to which they had long been accustomed in Lebanon. A vast hinterland of rich, fertile soils, very similar to the Beqaa Valley of their homeland, invited the Phoenicians to plant cereals and, above all, the domesticated grapevine.

The founders of Carthage entered a territory only sparsely occupied by Berber pastoral nomads, who offered little resistance. Unlike more populous regions of the Mediterranean, the Phoenicians could play the role of true colonialists by foregoing trade agreements and building a settlement totally to their specifications. As Carthage grew in the following centuries, it became the capital of the Punic empire and the breadbasket of the Roman empire. Its ships plied the waters from Carthage through the Tyrrhenian Sea, past Motya (an island off the western tip of Sicily occupied by the Phoenicians) and later known for its exquisite Marsala wine) and the Lipari islands, to the port of Rome at Ostia. Long lines of amphoras spread out on the sea floor at a depth of as much as 1000 meters, representing the cargo lost by foundering ships, mark the approximately 600 kilometer route, especially at Skerki Bank about 80 kilometers northwest of Sicily.

Wine was naturally the beverage of choice in ancient Carthage. One of the first treatises on viticulture and other forms of agriculture was composed by a 3rd-2nd century B.C. Carthaginian named Mago, who is quoted extensively in later Roman writings (Varro, Columella, and Pliny the Elder). Presumably, he drew upon Phoenician traditions extending back to the founding of the colony. To date, however, the earliest excavated evidence for the domesticated grape at Carthage is pips of the 4th century B.C.

Although the wild grape grows in Tunisia, special precautions had to be taken to assure that the domesticated vine survived in the hot climate. Mago advised on how to aerate the soil and plant vineyards (e.g. on north slopes to take advantage of rainfall coming from the Mediterranean) to compensate for the low rainfall. His recipe for raisin-wine involved picking the grapes at peak ripeness, rejecting damaged berries, drying out the grapes in the sun for several days under a reed-covering (taking care to cover them at night, so that they were not dampened by the dew), re-saturating the raisins with fresh juice, and then treading out the grapes. A second batch was prepared in the same way, and then the two lots were combined and fermented for about a month, finally being strained into vessels with leather covers. The end-result must have been a delicious, luscious elixir, much like a Tuscan or Santorini Vin Santo. The delicious Muscat wines of the island of Pantelleria, less than 100 kilometers from Carthage, likely carry on the ancient tradition, which is referred to in ancient Anatolian texts and later mentioned in Homer and Hesiod.

Carthage's influence eventually extended across the Mediterranean to Spain's Costa del Sol and as far west as the "Pillars of Hercules" (Gibraltar). Carthage aimed to exploit the rich tin, lead and silver ores of the Iberian Peninsula's inland Guadalquivir River. But once again, they discovered that the rich maritime plains were ideal locales for colonizing and transplanting their wine culture.

Greece itself, which was also to become a preeminent wine culture, had to be won over from its native "Greek grog," made from Pramnian wine, honey and barley, topped with cheese—the so-called *kykeon* of the Homeric epics, to focus primarily on grape wine. brought into the wine fold. This mixed beverage was prepared in large cauldrons and sometimes drunk from cups with handles surmounted by miniature doves, like the marvelous golden cup of Nestor found at Mycenae and described in Homer's *Iliad* (11.628-43), which was probably written down around 700 B.C.

Even after the Greeks had become seafaring merchants in their own right and had begun vying with Phoenicia for control of the Mediterranean, they expressed their lasting debt to the eastern Mediterranean wine culture in a profound way. They adopted the Phoenician alphabet, which is the ancestor of both the modern Western and Arabic scripts. They did not use this revolutionary writing system merely to inventory goods or log their sea journeys, but rather to express more profound sentiments about

wine. The earliest archaic Greek inscription, incised on a wine jug (*oinochoe*) in the 8th century B.C., reads: "Whoever of all dancers performs most nimbly will win this *oinochoe* as prize". Later in the same century, an even more amazing inscription is recorded on a Rhodian wine cup (*kotyle*) from the tomb of a young boy at Pithekoussai, an early Greek colony established on the island of Ischia in the Bay of Naples. It states in elegant dactylic hexameter poetry, the language of the Homeric epics, that "Nestor's cup was good to drink from, but anyone who drinks from this cup will soon be struck with desire for fair-crowned Aphrodite". The Dionysiac interweaving of wine, women, and dance, inspired by the Canaanite and Phoenician wine culture, jumps out at us from across the centuries.

During the early first millennium B.C., the Phoenicians ventured ever farther into the western Mediterranean where they founded more bases and colonies along the northern coast of Africa, on strategic islands (Malta, Corsica, Motya in western Sicily, Lipari in the Aeolian islands group, and Ibiza in the Balearics off the coast of Spain, etc.), and along the Spanish coast, even out into the Atlantic at Huelva, near Cádiz. A recent discovery of two 7th century B.C. shipwrecks in the Bay of Mazarron, near Cartagena, shows how crucial ship transport was in expanding Phoenician interest and eventually establishing the Punic Empire. These two ships are a third the length of a standard Byblos Ship, but would have served admirably for short hauls along the coast.

Greek traders entered the picture later, but operated similarly to the Phoenicians by parceling up many of the same islands (e.g. eastern Sicily and Corsica) and establishing colonies in southern Italy (Oenotria), northern Africa (e.g. Cyrene), and at Massalia (modern Marseille) in southern Mediterranean France.

A profusion of Iron Age shipwrecks, loaded with amphoras and wine-related cauldrons and other drinking paraphernalia have been located and excavated all along the Italian and French coasts. The Phoenician and Greek impact throughout the western Mediterranean was so pronounced that one can say that it was mediated by the wine culture itself.

The 8th century B.C. saw the climax of Phoenician influence on the hearts, minds, and palates of native people throughout the Mediterranean. The Etruscans of central Italy along the Tyrrhenian Sea illustrates the phenomenon and how it spread. This people likely first came in contact with the Phoenicians before the Greeks arrived on their shores, as shown by their "Orientalizing" industries, which closely reflect Phoenician style,

technology and iconography in metals, pottery, ivory, and glass. Their amphora was modeled after the Phoenician amphora, and where a similarity of form exists, it was likely because it served a similar function: primarily to hold grape wine, which was supplied by a nascent local industry.

The Etruscans already had a tradition of making a mixed fermented beverage, like other parts of Europe, before their culture was impacted by the Phoenicians. According to the available evidence, this “grog” might well have combined honey, barley and wheat, even pomegranates, hazelnuts, herbs such as rosemary and thyme, tree resins, wild grapes, and other ingredients. The traders lured them into the eastern Mediterranean wine culture by presenting them with cauldrons, kraters, and other drinking vessels. At first, the Etruscans probably adapted the vessels to their existing customs, using them for their native mixed beverage, like the Celtic princes and their coteries did farther to the north. They went on to make their own versions of the vessels—high pedestal-based “mixing bowls” in pottery and silver and gilded drinking-bowls of Phoenician-type—and with time were won over to the eastern Mediterranean wine culture. Again, the earliest inscription in Etruscan script mentions wine.

Once the Etruscans had taken up the banner of the wine culture, probably mainly from the Phoenicians at first and then increasingly from the Greeks, they became the principal conveyors of it by *ca.* 625-600 B.C. to coastal Mediterranean France. It is not surprising that the Celts there should have become equally entranced by the cultural and economic possibilities for wine and begun to substitute it for their native beverages, likely variously concocted beers, meads, and mixed fermented beverages.

The transfer of the wine culture followed a familiar pattern: first import Etruscan wine in amphoras, along with its other accoutrements, and then eventually begin making their own wine under Etruscan tutelage. The Celts might have had a general knowledge of the Eurasian grape, which grew wild along the northern Mediterranean shore and which they might have used to make a native fermented beverage, but any successful exploitation of the domesticated vine to make wine would have required much more horticultural knowledge and technological proficiency. The domesticated grapevine needed to be transplanted and successfully tended, and its grapes then vinified into wine using specialized equipment, which was preserved in sealed vessels with tree resins.

Plantings of the domesticated Eurasian grapevine in Mediterranean France were probably transported on Etruscan ships. A fourth century B.C. Punic shipwreck off the coast of Mallorca at El Sec illustrates how it might have been accomplished: grapevines on this ship were embedded in soil in the cool hull of the ship, which would have enabled them to travel well and be replanted.

This scenario has now been borne out by archaeological, chemical and botanical findings at the heavily Etruscan-influenced site of Lattes (ancient Lattara), near Montpellier, where numerous Etruscan wine amphoras were imported in the 6th c. B.C. and stored in harbor storehouses. As analyses by my laboratory and colleagues show, the wine was resinated with pine and laced with botanicals (probably rosemary and/or thyme). A century later, local winemaking had begun at the site, as shown by the finding of masses of grape seeds, commonly associated with treading activity, and what is so far the earliest winepress yet discovered in Mediterranean France.

The Etruscan role in the process was further revealed by a shipwreck (Grand Ribaud F), found off the coast of the Hyères Islands, east of Marseilles, and dated to ca. 515-475 B.C. Its hold was filled with grapevines and some 700-800 amphoras. Significantly, all the Etruscan amphoras on-board this ship, which had been carefully stoppered with cork (among the earliest evidence for this technology, and also attested at Lattara) and stacked at least five layers deep in the hull, are of the same pottery type and contemporaneous with the Etruscan amphoras at Lattara. Possibly, the ship's final destination was Lattara.

Once in place, the wine culture of Mediterranean France spread inland after the Roman conquest up the Rhone and Rhine rivers to the rest of Europe, where centuries later, primarily monasteries, such as the Cistercian abbey of Vougeot in Burgundy, refined viticulture to such a degree that it became a model for the rest of the world. In the final analysis, however, it needs to be remembered that France has Levantine viticulture, as well as the intervening stages of the spread of the wine culture in its east to west migration across the Mediterranean, largely to thank for its bounty and influence.

Key Phoenician colonies in western Sicily and the Aeolian Islands, as well as native peoples who were drawn into the wine culture, likely played important roles in its transfer to the Italian mainland from whence it

spread to France and at a much later date to the New World. More archaeological and scientific research in Sicily and the Aeolians is clearly needed to elucidate these important developments.

#### REFERENCES

P. E. McGovern, *Ancient Brewing Rediscovered and Re-created*, New York, Forthcoming (June 2017)

P. E. McGovern, *Uncorking the Past: The Quest for Wine, Beer, and Other Alcoholic Beverages*. Berkeley, 2009/2010.

P. E. McGovern, *Ancient Wine: The Search for the Origins of Viniculture*, Princeton, 2003/2006.

An especially important article that bears on the transfer of the Near Eastern wine culture is:

P. E. McGovern et al. 2013. *The beginning of viniculture in France*, in "The Proceedings of the National Academy of Sciences" USA 110, 10147-10152.

#### ABSTRACT

The purpose of this research is to explain how fermented beverages, especially wine, have long played a crucial role in the transfer of culture from one population to another around the world. The aspects that are explored address and portray the history of wine culture. They involve the most innovative bimolecular analysis and archaeo-botanical methodologies, in order to trace the DNA of first wines as well as evidence of its cultivation and distribution in the Mediterranean basin from East to West. This focus undermines the role of wine as the dominant creative force in humankind's first biotechnology, and it explains how "Wine Culture" reached and went beyond the region of Sicily.



*Bacco e Arianna*, gruppo fittile con tracce di sovradipintura, 50 a.C-50 d.C. (Sicilia), Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

# Dioniso, il dio del piacere

Monica Centanni

## IL VINO: DONO E IPOSTASI MATERIALE DEL DIO

Bacco e Arianna, gruppo fittile con tracce di sovradipintura, 50 a.C-50 d.C. (Sicilia), Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

Qualcuno si è chiesto se i Greci ‘credevano’ ai loro dei. Domanda vana e stonata. I Greci chiamavano il mondo con nomi divini. Molti nomi: nomi diversi, nomi plurali. Epiclesi, epiteti, assimilazioni tra nomi di divinità di popoli diversi: più nomi anche per uno stesso dio. Ogni dio è anche in sé mutevole – ci insegna Eraclito – mescola il suo odore ad altri odori:

Ciascun dio è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame. E muta come il fuoco, quando si mescola agli altri profumi prende nome dall’aroma di ciascuno di essi.

ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός [...]. ἀλλοιοῦται δὲ ὄκωσπερ πῦρ, ὅποταν συμμαγῆι θυώμασιν, ὀνομάζεται καθ’ ἡδονὴν ἐκάστου (DK 22 B 67).

Perciò chi si vota a un solo dio – a un solo nome di dio – soccombe, vittima della propria devozione, alla cecità monomaniacale che non rispetta la complessità del reale. Soccombe Fedra, preda del demone di Afrodite; ma soccombe anche Ippolito, tutto votato alla casta Artemide. Il monoteismo è peccato ossessivo, paranoia dell’intolleranza.

Nessun sospetto di trascendenza, nessuna metafisica separatezza nel pensiero greco della divinità. Gli dei non stanno in un cielo separato dal mondo. Gli dei sono il cielo e le sue stelle, ma sono anche la superficie della terra e del mare, e sono anche il sottosuolo della terra che nasconde in sé tesori inesauribili. Gli dei sono immanenti, sono qui e ora. “Il mondo è pieno di dei” – scriveva un sapiente (Talete, DK 11 A 22): gli dei sono tra noi. Ovvero: ogni nome di dio è un modo per vedere, per rappresentare, per dire il mondo – un colore, una tonalità di luce che ci permette di capire, di intendere le cose che sono.

Nei miti – le storie divine sempre mutevoli di diverse varianti, di diversi intrecci – gli dei non sono mai soli ma ‘fanno storia’, ‘fanno mito’ in gruppo, sempre in insiemi plurali. Gli dei si mostrano in configurazioni in cui le figure, le posture e gli stessi nomi divini, sono disposti in un sistema di relazioni mutevoli. Soltanto la costellazione ci consente di riconoscere, di volta in volta per ogni variante mitica, prerogative, proprietà, attributi propri di ogni divinità.

Parlare in lingua divina significa riconoscere in sé e nelle cose del mondo pulsioni ed energie intense e potenti, varie per la forza della loro intensità e per il grado della loro potenza. E intendere che la nostra anima, così come il mondo e i suoi fenomeni, altro non sono che un grande teatro in cui compaiono maschere che inscenano rappresentazioni sempre inedite, meravigliosamente imprevedute. Maschere a cui diamo nomi divini.

È un taglio, una luce particolare che ci restituisce lo sguardo di ciascuno degli dei: dodici prospettive dagli dei olimpici, molti altri sguardi dai demoni e dagli dei ctoni. E molti altri sguardi ancora dalle nuove figure di divinità cristiane, accolte presto nel pantheon della tradizione classica a sovrapporsi, o più spesso ad affiancare o a sostituire, ai nomi degli antichi dei. Il Buon Pastore, nuova immagine di Hermes; San Giorgio esemplato sull'icona di Bellerofonte a cavallo di Pegaso; Cristo-Helios, nuovo Apollo; ma anche Cristo-Dioniso, il benefattore dell'umanità che muore e che rinasce. E lo sguardo dolcissimo e dolente della Vergine-Madre che sintetizza lo sguardo di Artemide e di Iside, ma anche di Eos e di tante divinità femminili, signore della vita e della morte, che accolgono nel loro grembo il Figlio divino.

Non si tratta, quindi, di credere o di non credere agli dei. Gli dei sono un modo di dire il mondo: sono i nomi degli dei che devono darci prova, nel campo attuale dell'esperienza, della vitalità della loro potenza, pena la loro decadenza e la nostra ‘conversione’ a dispositivi di nomina del mondo più efficaci. I nomi degli dei sono chiamati a meritarsi onore e considerazione ricordandoci, uno per uno, le molte e diverse prospettive di senso sul mondo.

Ha il nome di Atena l'azione della tessitura. Rigore puntuale e progettualità, calcolo e sguardo lungimirante verso la costruzione complessa dell'ordito. Il nome di Atena ci ricorda la sapienza di tessere la tela con abilità e pazienza, componendo insieme i diversi colori, attenendoci a un calcolo non generico né universale, ma specificamente e progettualmente finalizzato a uno

schema effimero: l'esecuzione di un preciso disegno. Tessere la relazione politica è una metafora della difficilissima arte della tessitura – non viceversa. Atena ci dice che per essere uomini bisogna essere cittadini: ovvero uscire fuori dal conforto della casa, arrischiare l'impresa della costruzione della città, applicando alla politica lo stile della tessitura che è lo stile della dialettica. Raccordare l'ordine logico-discorsivo all'ordine immaginale e simbolico. Atena – l'unica dea che nel campo di Troia riesce a neutralizzare l'energia distruttiva di Ares – ci insegna a fare politica di ciò che sarebbe guerra. Atena ci insegna che il coraggio non è più una virtù virile e marziale, ma è la virtù politica per eccellenza.

Hermes è il nome della mobilità del mondo. Inafferrabile, vivace, incaturabile in una forma o in una definizione, come il metallo a cui presta il suo nome latino – il mercurio. E come il pianeta dall'orbita sfuggente che ne rappresenta in cielo la forma, Hermes è imprevedibile, incostante. Furbo, abile, spesso dispettoso: Hermes è il nome di ogni passaggio, di ogni trasmissione; nel mondo, è il denaro che circola, è la potenza che sta dietro ad affari, contratti, patti e imbrogli. Ma è anche la perizia nella negoziazione, la sapienza profondissima nella trasmissione dei saperi, anche dei più segreti. Ed è sempre Hermes il nome del tramite misterioso tra mondi diversi. Ermetica è tuttavia anche l'invenzione della scrittura, e poi il nome della profonda levità e dell'intelligenza duttile che guida la traduzione da una lingua a un'altra. Hermes è il nome divino della possibilità di scambiare e comunicare merci, saperi, valori e parole. Riconosciamo Hermes nel socio di un affare imprevisto, e il suo sguardo inaffidabile nell'amico che ci tradisce. Facciamo atto di omaggio a lui premendo i tasti del computer. Ma Hermes è anche il nome del ladro che ci deruba con mal impiegata destrezza.

Ade ci insegna che non c'è un Oltremondo. Infatti, se tutti gli altri dei sono modi di dire il mondo perché tutti gli dei e non Ade? Anche il niente, la morte, è immanente alla vita. È un modo – il modo più freddo, più bianco, più rigido e tetro – di dire il mondo. La metafisica, forse, altro non è se non un trucco di Ade: imbroglio da ciarlatano che ci induce a spostare il fronte dell'attenzione, a dislocare al di là dell'orizzonte del tempo breve che abbiamo il limite e la soglia su cui stare di guardia. Preoccupati di temere il freddo dell'Ade dopo la vita, allertati su quel fronte che separerebbe il mondo dall'Oltremondo, troppo spesso abbassiamo la guardia sul fronte giusto, che necessita una continua sorveglianza: il fronte della vita, in cui Ade sempre tende a insinuarsi, insistendo, persistendo, minacciando di morte ogni piega di vita. Ade è qui: è la solitudine delle

piazze quando, non più popolate da cittadini, non sono più luoghi in cui ci si aspetta che accada qualcosa. Ade è la polvere sottile nei depositi dei musei; Ade è la corda non più tesa della passione; Ade è il nome divino dell'allentamento del desiderio di vita, della stanchezza di fare mondo.

Apollo è il nome della possibilità di giocare con la luce, di architettare giochi di parole, di costruire parvenze di verità con il *logos* e i suoi significati illusoriamente chiari. La luce solare, netta e definitiva del lucido Apollo ci dice il nostro nome: dà forma e limiti, grammaticali e di genere, alla nostra identità. Alla luce di Apollo siamo chiamati a dirci individuo, anziché tutto; e poi uomo anziché bestia; e poi maschio, oppure femmina. Ma la luce di Apollo acceca: il suo fulgore abbaglia anziché illuminare. Luce pericolosa, che porta Edipo a rovina – che distrugge soprattutto chi, fiducioso, gli affida la propria sorte. Ma luce salvifica – anche: Apollo è il nome di dio che ci ricorda che c'è un *pharmakon*, un rimedio per ogni male.

Così Artemide è ogni ninfa, ogni fanciulla che rifugge il maschio – e che con la sua fuga lo attira. E Afrodite è ogni amante – ogni gesto di seduzione, ogni sguardo che si incanta per quel particolare dettaglio del corpo dell'amato: il suo nome è in ogni nostro brivido di erotico piacere.

Dioniso è il nome dell'ebbrezza, il nome divino per cui si abbassa la coscienza, la percezione rigida e formale dell'identità individuale. Il dono di Dioniso – il vino – è il dono più grato a noi mortali perché ci fa dimenticare il dolore quotidiano della vita e, insieme, la consapevolezza del limite – fissato per destino – della morte. La deriva – solipsistica, disperata – di Dioniso è il barbone ubriaco che vediamo gettato a terra all'angolo della strada: abbandonato, senza casa né identità, dimentico di sé e del mondo. Incontriamo Dioniso – la *facies* di Dioniso tutta volta al tormento e all'ossessione – nello sguardo allucinato del tossicomane che ci chiede la carità di una moneta per poter riavviare il delirio in cui trova sollievo dal dolore dell'esistenza: Dioniso è il drogato per il quale la vista sulla nostra realtà è intorpidita, ma che è capace di altre, stupefacenti, visioni.

Ma il vino di Dioniso è anche, soprattutto, un dono buono: è una grazia preziosa, proprio perché eccezionale e precaria, è la leggerezza di un tempo intenso di spensieratezza e di gioia. Bere insieme, ritagliare parentesi dionisiache nell'esistenza, ci insegna l'esercizio di deporre per un attimo, breve ma salvifico – eccezionale ma perciò tanto più necessario – la maschera definita della nostra identità, per condividere il senso di uno

straniamento festoso da sé che, nell'oblio, concede un riposo dalla rigidità del nostro profilo di individuazione. Il vino di Dioniso – dono e ipostasi materiale del dio – non è l'alienazione solitaria: è, al contrario, l'elemento indispensabile alla coralità del simposio, in cui tutti mettiamo in gioco le nostre maschere, ciascuno deponendo la sua. Nel nome di Dioniso si abbassa – come accade nella bestia nella pianta nella pietra – l'impulso alla determinazione individuale; e ancor più, sfuma lo sforzo, fallisce l'esercizio della definizione di specie, di razza, di genere. Barbaro è il corteo delle donne che accompagnano il dio; animali e umani i suoi satiri; femmina-maschio il dio stesso. In Dioniso è data la possibilità, per un attimo, di rinunciare all'esibizione di marchi di identità, dei connotati definiti del nostro profilo. In Dioniso, per un attimo, oscilla la nettezza perspicua della vista. Dioniso mescola e confonde; Dioniso trascende e trasfigura. Dioniso è l'ebbrezza del vino che pur temporaneamente ci fa dimenticare gli affanni, ma è anche il dono di quel precario sollievo, di quella effimera leggerezza dei sensi, in cui possiamo percepire più chiaramente i contorni delle cose, e riconoscere – con Friedrich Nietzsche – la “profondità della superficie”. E riconosciamo il volto di Dioniso anche nell'attore – controfigura umana del nome divino – che per un istante ci strania in un'altra forma di ebbrezza, illudendoci che la scena del teatro sia l'unica realtà.

Così gli dei prestano nomi e immagini alle nostre passioni, ma anche alle patologie fisiche e mentali, alle nostre *infirmities*. E come la norma non esiste senza enormità, l'anima si rivela, la psiche si esprime, soprattutto attraverso il disturbo mentale che spesso si presenta a noi *larvatus*: con maschere di nomi divini. Come un organo interno di cui percepiamo l'esistenza soltanto nel momento in cui è ammalato e dolente, l'estetica dell'anima diventa acuta solo quando la psiche è afflitta da *pathos*. Conosciamo e sentiamo – sentiamo anche la nostra anima – mediante il dolore: ma in quel *pathos* possiamo cercare la ferita; non suturarla ma riconoscerla. Riconoscere nelle cicatrici dell'anima i profili degli dei e degli eroi del mito.

Sopravvivono, persistono gli dei, anche dentro di noi, sotto forma di tracce mnestiche, di pieghe mentali e dell'anima che non vanno forzosamente sanate, ma che possiamo interrogare per conoscere noi stessi. Fantasmi e disturbi psichici ci segnalano la presenza dolente di psiche, ma pure ci insegnano a 'fare anima' – l'atto più vitale, più artistico, che l'uomo possa compiere.

IL SIMPOSIO: *EUPHROSYNE*, NEL SEGNO DEL PIACERE E DELLA GRAZIA

L'invenzione e l'opera d'arte più importante che la civiltà greca ci abbia consegnato è l'invenzione dello spazio pubblico, che nella città è lo spazio politico, nella casa è la "stanza" dell'ospitalità e della condivisione dei piaceri – lo spazio del simposio.

L'uomo scrive Aristotele è "animale da polis". Gli altri animali – dice Aristotele – hanno ciascuno *kata physin* il proprio specifico habitat: un elemento, un ambiente, un paesaggio, una regione del mondo, in cui esprimono al meglio le proprie caratteristiche e capacità naturali. L'uomo – l'animale meno dotato di tutti – non ha un habitat proprio. L'uomo è uno strano animale: non esiste per lui un ambiente o un elemento a lui confacente – come l'acqua dolce per certi pesci, salata per certi altri, e l'aria per gli uccelli, i pascoli per le pecore e la savana per il leone. L'uomo privo di artigli, di zanne, di ali, di branchie, di pelliccia e di qualsiasi dotazione utile per sopravvivere, nasce nudo, fragile, inetto alla vita – destinato a soccombere alla violenza della natura. L'unica sua arma 'naturale' è la dote del *logos* – parola e pensiero. Ma se, come racconta il mito di Prometeo, l'uomo non avesse acquisito le tecniche, la scienza del calcolo, sarebbe stato spazzato via dalla dura legge di selezione delle specie che governa la natura.

Con il *logos* e le *technai* l'uomo è uscito dalla caverna, dove si era rifugiato spaventato dall'inclemenza della natura, e si è fatto – così Eschilo nel *Prometeo*, "architetto": ha costruito la casa e quindi un ambiente artificiale, la città, per poter esperire al meglio le sue proprie virtù. La dimensione che caratterizza l'uomo non è l'agglomerato tribale di abitazioni: è la città, il cui profilo si riconosce non per la bellezza e l'importanza dei suoi edifici, ma per gli spazi pubblici. Il disegno urbanistico della *polis* ha come elemento costitutivo primario lo spazio vuoto: *agora* – il luogo della discussione, della negoziazione, degli scambi, politici e commerciali; *bouleuterion* – il luogo in cui i cittadini, in assemblea, prendono le decisioni; il *theatron* – lo spazio cavo in cui i cittadini soffrono e godono insieme, come spettatori emotivamente partecipi e mentalmente coinvolti nella messa in scena delle loro storie e dei loro miti.

Questa la dimensione pubblica della *polis* del V secolo di cui Atene è l'esempio eccellente. Ma in quella temperie di impegno diffuso nella partecipazione alla vita pubblica, di coinvolgimento di tutto il *demos* nelle responsabilità direttive in tutti i campi – dal governo all'impresa culturale – non

vengono meno i valori che, fin dall'età arcaica – avevano connotato tradizionalmente lo stile di vita 'aristocratico'. Tutto il *demos* viene chiamato a riconoscersi in quella costellazione di valori – la bellezza, il piacere, la misura, l'intelligenza, la lealtà, lo spirito agonistico – che avevano connotato lo stile di vita dei 'nobili' nelle epoche precedenti, quando il dato di appartenenza a una 'famiglia' era il requisito indispensabile per poter essere riconosciuti come *aristoi*. Non un rifiuto dei valori della tradizione e un livellamento verso il basso, ma, come nel fregio del Partenone, un "appiattimento verso l'alto" di tutto il *demos* di Atene, grande tentativo rivoluzionario di trasformare tutti i cittadini in *aristoi*, e di riconoscere come sistema di riferimento comune a tutti lo stile etico ed estetico dei *kaloï kagathoi*. Nell'Atene del V secolo a.C. – come scrive Crizia, intellettuale e politico di nobilissimo lignaggio – si può essere "nobili più per educazione che per nascita" (DK 88 B 9).

Lo stile di vita che ci insegnano gli antichi prevede che nella sfera pubblica sia in primo piano la dimensione politica, e nella sfera della vita individuale siano riprodotti spazi e schemi di comportamento propri di uno stile nobile del piacere, in continuità con la cifra etica ed estetica che tradizionalmente era appannaggio degli *aristoi*.

Stare insieme – dunque – nella casa di un ospite che non sarà più, esclusivamente, un *aristos gennaios*, un 'bennato' di antica e certificata nobiltà ma, come ricaviamo dai testi di Platone, la casa del tragediografo Agatone – che fa festa per la sua vittoria teatrale ed ospita i ragionamenti sull'amore del *Simposio*; o anche, la casa di un ricco commerciante, addirittura non cittadino – come Cefalo, lo straniero, il padre di Lisia, nella casa del quale è ambientato il dialogo sulla *polis*, la *Repubblica*. Artisti, immigrati aprono le loro case all'incontro, al simposio, alla festa: un dato che mette in crisi lo schema fisso, di riconoscimento certo e indiscusso fra loro dei "simili", in base all'appartenenza per nascita a una casta.

Nell'ambito della nuova dimensione politica, l'antica usanza dello scambio di ospitalità fra membri delle famiglie nobiliari diventa l'ospitalità di elezione tra cittadini che si frequentano per condividere emozioni fisiche ed intellettuali. La casa è un luogo fatto per ospitare, dove ci si incontra, tra amici, per riconoscersi.

E l'elemento primo del simposio, la linfa vitale che ne anima lo spirito e colora la sua atmosfera è il vino, dono di Dioniso. Non l'ottundimento dei sensi, ma l'esaltazione delle possibilità estetiche che soltanto il vino, se

bevuto bene, fra amici, può dare. Ridere, scherzare, giocare: condividere ebbrezza e leggerezza, per dimenticare le fatiche e le brutture che ogni giorno dobbiamo affrontare. Il simposio si tiene di sera – dopo cena – ed è una festa fatta di parole, di musica, di eccitazione delle passioni – erotiche, intellettuali, estetiche e politiche. Anche lo spazio della casa riscattato dalla quotidianità angusta e coatta delle relazioni obbligate della famiglia, e nel contempo custodisce una zona di astrazione dai rumori e dagli affari della *polis*. Il simposio è il luogo in cui anche le tensioni ideologiche più aspre si stemperano in nome della, prevalente, legge dell'ospitalità – che è accoglienza e confronto, anche serrato, fra ragioni differenti, in un clima di intensa condivisione e complicità. È uno spazio in cui si fanno gare poetiche e giochi erotici: in cui si mette alla prova di nuove sperimentazioni l'attualità del repertorio mitologico condiviso. Ma è anche il punto di prospettiva da cui si può stendere sulla *polis*, le sue regole, le sue ragioni, uno sguardo teoretico di interrogazione radicale.

Nel simposio si riflette sulle costituzioni vigenti nelle diverse città, fino a progettare, a forza di ragionamenti a confronto, la migliore delle città. Nel simposio si ragiona su cosa sia la poesia. Nel simposio si creano miti sulla natura d'amore: fino a scoprire che Eros, forse, è un bambino povero e scalzo – un bambino affamato, assetato che desidera tutto perché ha bisogno di tutto. Nel simposio si ragiona e si gode della bellezza dei corpi e dei lampi dell'intelligenza. Nel simposio si canta, si danza, si gioca, si ama.

Il piacere del simposio, indotto dal vino, è la gioia leggera che in greco ha il nome di *euphrosyne*, nel segno del piacere (*terpsis*) e della grazia (*charis*). Stare insieme a bere, a conversare, a sedursi, a parlare di politica, a fare giochi d'amore. A frequentare, a imparare Afrodite, scoprendo, sempre con nuova sorpresa, la potenza di Eros. A impersonare Dioniso imitando il dio nel suo rilassato abbandono deponendo ogni maschera rigida di identità. E, insieme, a onorare Apollo e la contesa della ragione, la lucida bellezza agonistica della parola e della musica che il dio di Delfi insegna. Il simposio – la vitale spensieratezza che il vino ci dona – è il luogo della festa della mente e del corpo.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Per la concezione greca della divinità, nell'ambito di una vastissima bibliografia, si segnalano:

Károly Kerényi 1963

K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, 2 voll., Zurich, 1951-1958 (trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1963).

Károly Kerényi 1950

K. Kerényi, *Miti e misteri*, saggi raccolti e tradotti da A. Brelich, Torino 1950.

Marcel Detienne 2014

M. Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, 1981 (trad. it. *L'invenzione della mitologia*, Torino [1983] 2014).

Marcel Detienne 2002

M. Detienne, *Apollon le couteau à la main*, Paris [1989] 2009 (tr. it. *Apollo con il coltello in mano. Un approccio sperimentale al politeismo greco*, Milano 2002).

Dal punto di vista iconografico la compresenza degli dei nella vita quotidiana è messa in luce dal bellissimo lavoro di Paul Zanker sui sarcofagi romani:

Paul Zanker, Björn Christian Ewald 2004

P. Zanker, B. C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich, 2004 (trad. it. *Vivere con i miti*, Torino 2008).

Per una ricapitolazione, letterariamente preziosa (con preziosi rimandi alle fonti), delle storie degli dei e degli eroi, si rimanda al 'classico':

Robert Graves 1954

R. Graves, *The Greek Myths*, London 1954 (tr. It. *I miti greci*, Milano 1954).

Per una rilettura in chiave filosofica del politeismo greco il rinvio è ai lavori di:

James Hillman 2014

J. Hillman, *Mythical Figures*, Washington 2006 (tr. it. *Figure del mito*, Milano 2014).

James Hillman 1991

J. Hillman, *La vana fuga dagli dei (On Paranoia, 1986; On the Necessity of Abnormal Psychology; Ananke and Athena 1974)*, Milano 1991.

Sullo spirito dionisiaco che il simposio incarna e celebra, si veda:

Karl Kerényi 1992

K. Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München 1976 (trad. it., *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 1992).

Tra i molti studi sul simposio greco si segnalano, in lingua italiana:

Bruno Gentili 1996

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, ed. ric. e ampl., Roma- Bari 1996.

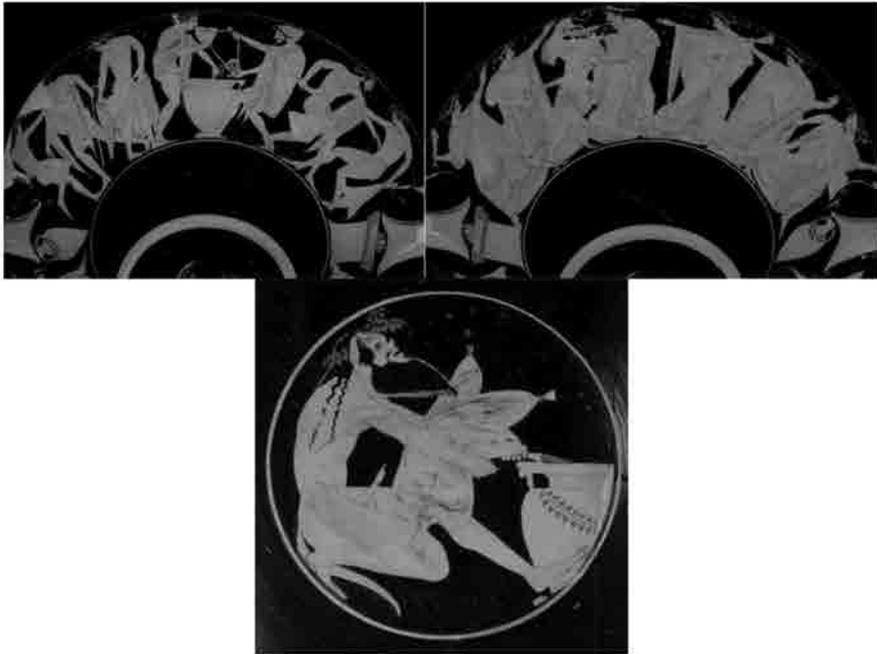
Il capitolo "Lessico ed etiche simposiali" in Alessandro Iannucci, *La parola e l'azione. I frammenti simposiali di Crizia*, Bologna 2002 (a cui si rimanda anche per la ricca rassegna bibliografia di riferimento).

## ENGLISH ABSTRACT

Some have wondered whether the Greeks 'believed' in their gods. A vain and off-key question. The Greeks called the world by divine names. Many names, different names, polyphonic names. Epicleses, epithets, and name assimilations of gods from different peoples: even better – many names for the same god. It is not, therefore, a matter of believing or not believing in the gods. Speaking the divine language means recognizing in ourselves, and in worldly matters, intense and powerful energies; and understanding that our soul, as well as the world and its phenomena, is nothing but a big theater on which to stage our masks in unreleased and wonderfully unexpected performances. Masks that we baptize with divine names. Dionysus is the name of inebriation: it is the divine name by which consciousness, and the stiff and formal perception of individual identity, is lowered and vanishes. Dionysus' gift – wine is the gift we mortals are most grateful for because it makes us forget the daily struggles of life.

Wine, as gift of Dionysus, is the first element of the symposium, the lifeblood that animates its spirit and colors its atmosphere. The pleasure of the symposium, led by wine, is the slight joy – *euphrosyne*, the Greek term – in the sign of pleasure (*terpsis*) and of grace (*charis*). To stay together and drink, converse, seduce, talk about politics, and play love games. To attend and learn Aphrodite, discovering, always with new surprise, the power of Eros. By imitating the god Dionysus, in his relaxed abandonment, we put aside our rigid identity mask. The symposium – the thriving carelessness and lightheartedness that wine gives us – is the place for the feast of the mind and body





Particolari della *Kylix* attica a figure rosse, proveniente da Vulci, attribuita al Pittore di Epeleios, ca. 510 a.C., München, Antikensammlung 2619A. Fig. 1 | *Komos* simposiale (acclamazioni al *kalos* iscritte sul fondo). Fig. 2 | Peleo lotta con Teti fra le Nereidi che fuggono (nomi iscritti). Fig. 3 | Il satiro Terpon (nome iscritto) versa vino puro in un cratere pronunciando le parole "dolce vino" (acclamazione al *kalos Epeleios* iscritta).

## Vino, immagini, canti

Maria Luisa Catoni

Il vino è rituale e cultura, sia nel mondo classico che in molte società post-antiche. Un'espressione rilevante delle culture convivali greche antiche è il simposio, un evento ritualizzato di socializzazione che si situa fuori dalla sfera del quotidiano (Murray 1990; Catoni 2010a; Hobden 2013). Regole precise vengono continuamente evocate – almeno al livello ideale e autorappresentativo – per ogni attività che si svolge nel simposio. Una funzione cruciale di queste regole e della loro enunciazione è proprio quella di sottrarre alla sfera del quotidiano ogni pratica e gesto simposiale (anche i più semplici, quello di tenere in mano la coppa per bere, ad esempio, come mostrano le molte scene simposiali sui vasi attici). Su un piano diverso, il simposio (ad Atene, contesto documentato dalla più alta varietà di fonti per il VI e V secolo a.C.) offriva ai partecipanti un'occasione preziosa di ostentare la propria cultura e le proprie abilità spesso in un'atmosfera decisamente agonale attraverso, per esempio, gare poetiche e gare di abilità come il cottabo, gioco di origine siciliana. Sia il modello simposiale di ascendenza ionica che quello di tipo dorico, inoltre, avevano un'esplicita funzione educativa nei confronti dei più giovani che, attraverso e nel contesto dell'evento simposiale, imparavano le regole dell'interazione sociale e politica. I simposiasti stessi forgiavano la cultura e l'etica del simposio, per mezzo sia delle pratiche simposiali sia della riflessione esplicita su di esse, in una spola continua fra il livello del reale e quello ideale e dell'autorappresentazione. È interessante rilevare, a questo proposito, il ruolo della violazione e dell'eccesso che, reali o solo immaginati, vagheggiati, temuti, cantati e, soprattutto, guardati nelle immagini che ornavano i vasi per bere, sono il perno sul quale ruota la costruzione di un'etica negativa; è, questa, parte sostanziale della cultura e dell'etica del simposio, tanto quanto l'enunciazione in positivo delle sue regole e gli appelli a comportamenti improntati alla giusta misura (Catoni 2010a).

Due produzioni che consideriamo oggi importanti espressioni artistiche della Grecia del VI secolo a.C., cioè la pittura vascolare attica e la lirica arcaica e tardo-arcaica, erano destinate primariamente all'uso simposiale (Vetta 1983; Gentili 1988; Lissarague 1989; Vetta, Catenacci 2006; Catoni 2010a). Entrambe, inoltre, adottano spesso una prospettiva meta-simposiale attraverso, per

esempio, riferimenti al simposio stesso, ai suoi valori e pratiche (Rossi 1983; Hobden 2013). Questa convergenza sullo stesso evento di fonti scritte e fonti visuali ha orientato con decisione la ricerca sia sul simposio sia, in diversi modi, sullo statuto delle immagini nella Grecia antica. Da un lato, gli studiosi hanno tentato di combinare questo gran numero di fonti, per quanto esse siano molto diverse fra loro e nella loro relazione col simposio in termini di cronologia, tipologia e funzione. Dall'altro lato, la ricerca sul simposio si è a lungo concentrata su un obiettivo principale: quello di ricostruire la morfologia del simposio antico, i modi in cui si svolgeva, le sue pratiche, i suoi valori, i suoi aspetti ludici e istituzionali. Su questo sfondo, la pittura vascolare simposiale è stata spesso utilizzata e pensata come illustrazione sia delle fonti scritte sia delle pratiche reali effettivamente in uso nel simposio. Come vedremo, tuttavia, questa preziosa convergenza di fonti scritte e fonti visuali sullo stesso evento può essere indagata per rispondere anche a domande non legate alla ricostruzione della morfologia del simposio. Esiste la possibilità di tentare esperimenti che permettano di analizzare, da una prospettiva funzionale, le possibili interazioni fra immagini sui vasi simposiali ed enunciati nella lirica simposiale (Catoni 2010a). Va tenuto a mente che l'approccio meta-simposiale e riflessivo al simposio poté godere di una lunga fortuna: esso finì per offrire uno strumento analitico e narrativo di lunga durata nel contesto di simposi sia reali sia fittizi (un genere, quest'ultimo, che emerse nel IV secolo a.C.), anche al di fuori di contesti narrativi strettamente simposiali e ben oltre l'antichità classica (Catoni 2010b).

Questo approccio riflessivo prese forme diverse e fu utilizzato per diversi fini. In una elegia simposiale della fine del V secolo a.C., per esempio (DK 88 F 2 = Ath., *Deipn.*, I 28b-c, su cui si vedano Centanni 1997; Iannucci 2002; Wilson 2003; Id. 2004; Pownall 2008a; Ead. 2008b; Rossetti 2010; Iannucci 2011), Crizia tentò di identificare l'origine di invenzioni specifiche, declinando il modello concettuale del "primo inventore" in termini collettivi, etnici e culturali:

κότταβος ἐκ Σικελῆς ἐστὶ χθονός, ἐκπρεπὲς ἔργον,  
ὄν σκοπὸν ἐς λατάγων τόξα καθιστάμεθα  
εἶτα δ' ὄχος Σικελὸς κάλλει δαπάνη τε κράτιστος.

Il cottabo è della terra di Sicilia, magnifica impresa  
ne facciamo bersaglio agli strali delle gocce di vino;  
e poi il siculo cocchio, imponente per bellezza e fasto...  
(traduzione Iannucci 2002, 70)

In questo contesto, probabilmente ironico, Crizia menziona la “magnifica impresa” dell’invenzione siciliana del cottabo, cui fa riferimento in un altro frammento esametrico – anch’esso verosimilmente simposiale, ironico e polemico (DK 88 F 1= Ath., *Deipn.*, XIII 600d, su cui si vedano Iannucci 2002; Id. 2011). Anche questo solo esempio ci ricorda una caratteristica molto rilevante del simposio e, più in generale, dei contesti greci di uso comunitario e ritualizzato del vino. Il simposio funziona come luogo e occasione di cultura in senso ampio, in termini di uso (per esempio delle storie del mito o delle immagini), di riflessione esplicita sui valori che la bevuta comunitaria presuppone e costruisce, di riuso, conservazione e trasmissione di pratiche culturali e poetiche.

Se dunque immagini e lirica simposiali erano destinate, sin dalla loro produzione, allo stesso contesto d’uso, ci si può chiedere quali fossero le modalità nelle quali poteva concretizzarsi l’interazione fra le due forme di comunicazione. Una coppa a figure rosse oggi a Monaco (figg. 1-3) ci offre un esempio, fra molti altri, proprio di questa possibile interazione. Sul lato normalmente indicato come lato B (fig.1), cioè lato secondario, prendono parte a un *komos* simposiale due coppie omoerotiche composte da un adulto barbato e un giovinetto che si intrattengono corteggiandosi e danzando. Acclamazioni al *kalós* occupano il fondo. Il lato A della coppa (fig. 2) reca la scena mitologica di Peleo che rapisce la Nereide Teti. Si tratta di una storia di matrimonio: furono infatti gli dèi stessi a decidere che Teti dovesse sposare un mortale, e la scelta cadde su Peleo. Dal loro matrimonio sarebbe nato Achille. Nel tondo della coppa (fig. 3), infine, un satiro versa vino puro da un otre in un cratere.

Perché la narrazione visuale è articolata in questo modo? Esiste una relazione fra questa articolazione e il contesto d’uso della coppa? Nel caso questa relazione esista, come potrebbe aver funzionato la scelta compositiva di opporre una scena di *komos* simposiale alla scena di Peleo che corteggia Teti? Sappiamo che una forma comune di intrattenimento simposiale consisteva in un tipo specifico di gara poetica, nella quale i simposiasti si sfidavano l’un l’altro a improvvisare canti; i filologi li hanno chiamati “coppie agonali” (Gentili 1980; Vetta 1980; Id. 1983). Su linee melodiche molto semplici, un simposiasta improvvisava un canto, passando poi il turno a un compagno che doveva cantare a partire dallo stesso tema, seguendo lo stesso schema ritmico e logico. Il compagno sfidato poteva rispondere proponendo un’opposizione all’enunciato iniziale, ma anche un’analogia o un’associazione.

Fra i pochi canti di questo tipo che si sono conservati, due (900-901 Page = 17-18 Fabbro) mettono in scena il confronto/opposizione fra amore omoerotico pederastico e amore eterosessuale (Catoni 2010a):

εἶθε λύρα καλή γενοίμην ἑλεφαντίνη  
καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορὸν.

εἶθ' ἄπυρον καλὸν γενοίμην μέγα χρυσεῖον  
καί με καλή γυνὴ φοροίη καθαρὸν θεμένη νόον

Fossi una lira bella, eburnea,  
e bei fanciulli mi conducessero alla dionisiaca danza.

Fossi un gioiello grande, bello, d'oro purissimo,  
e mi portasse una bella fanciulla dall'animo puro...  
(traduzione Fabbro 1995, 78)

Si tratta di un confronto comune nella letteratura greca (v., per esempio, Thgn., vv. 1367 ss.), ma il caso della coppia agonale conservata nel *corpus* dei *Carmina convivalia attica* è particolarmente prezioso nel nostro contesto: da un lato mostra che il tema poteva essere affrontato secondo le regole enunciative e nel contesto delle gare poetiche simposiali di cui s'è detto e, dall'altro lato, che esso può costituire una valida analogia per interpretare le scelte compositive della coppa di Monaco.

Questa, infatti, inscena lo stesso confronto, e lo inscena come opposizione. In questa prospettiva, la scena mitologica di Peleo e Teti assume un significato specifico all'interno del programma iconografico del vaso, un significato strettamente legato al contesto d'uso della coppa, nel quale assolve al compito di alludere all'amore eterosessuale finalizzato al matrimonio attraverso un *exemplum* mitico cui i simposiasti potevano far ricorso per analogia o per opposizione. Va sottolineato che il confronto fra amore omosessuale e amore eterosessuale è messo in scena, nel programma iconografico della coppa, in forma oppositiva. La stessa che, nel canto, poteva trovare espressione nella modalità poetica della coppia agonale. Altrettanto importante è che il pittore della coppa abbia dato molta rilevanza visiva alla circostanza concreta nella quale potevano aver luogo la riflessione e il canto su questo confronto, cioè il simposio, cui la coppa allude, figurativamente oltre che nella sua fisicità di oggetto, anche nel tondo.

Quest'uso esemplare dei racconti del mito è molto comune sia nella cultura greca in generale sia nel contesto del simposio. Un'elegia conservata nel *Corpus Theognideum* (Thgn., vv. 1345-1350), per esempio, mostra assai bene come un simposiasta potesse utilizzare il paradigma mitico dell'amore di Zeus per Ganimede come rispecchiamento del proprio amore per un giovinetto:

Παιδοφιλεῖν δέ τι τερπνόν, ἐπεὶ ποτε καὶ Γανυμήδους  
ἦρατο Κρονίδης ἀθανάτων βασιλεύς,  
ἀρπάξας δ' ἐς Ὀλυμπόν ἀνήγαγε, καὶ μιν ἔθηκε  
δαίμονα παιδείης ἄνθος ἔχοντ' ἔρατόν.  
οὔτω μὴ θαύμαζε, Σιμωνίδη, οὔνεκα κἀγὼ  
ἐξεφάνην καλοῦ παιδὸς ἔρωτι δαμείς.

È piacevole amare i ragazzi: una volta anche il  
Cronide re degli immortali amò Ganimede,  
lo rapì, lo portò sull'Olimpo e lo fece  
dio nel fiore amabile degli anni.  
Non ti stupire, dunque, Simonide, se  
anch'io appaio domato dall'amore di un bel ragazzo.  
(traduzione Vetta 1980, 26; leggermente modificata)

Come confermano altri casi dello stesso tipo, dal punto di vista funzionale – cioè per gli attori antichi – immagini come quelle che decorano la coppa di Monaco (figg. 1-3) potevano ispirare e stimolare canti tipologicamente simili a quello conservato entro il *corpus* dei *Carmina Convivalia*, che essi siano o meno attestati nella poesia lirica arcaica conservata.

## BIBLIOGRAFIA

Catoni 2010a

M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano 2010.

Catoni 2010b

M. L. Catoni, *Symposium*, in A. Grafton, G. W. Most, S. Settis (edd.), *The Classical Tradition*, Cambridge MA, London 2010, 915-918.

Centanni 1997

M. Centanni, *Atene assoluta. Crizia dalla tragedia alla storia*, Padova 1997.

Fabbro 1995

H. Fabbro, *Carmina convivialis attica*, Roma 1995.

Gentili 1980

B. Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, "QUCC" 6 (1980), 17-59.

Gentili 1988

B. Gentili, *Poetry and its public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, Baltimore 1988.

Iannucci 2002

A. Iannucci, *La parola e l'azione. I frammenti simposiali di Crizia*, Bologna 2002.

Iannucci 2011

A. Iannucci, *Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica. L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr.), Anacreonte e Teleste (806 PMG)*, "Annali Online di Lettere - Ferrara" 1-2 (2011), 75-95.

Lissarrague 1991

F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet: Images of Wine and Ritual*, Princeton 1991.

Murray 1990

O. Murray (ed.), *Symptica. A Symposium on the Symposium*, Oxford 1990.

Hobden 2013

Hobden, F., *The Symposium in Ancient Greek Society and Thought*, Cambridge 2013.

Page 1962

D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.

Pownall 2008a

F. Pownall, *Critias on the aetiology of the Kottabos game*, in M. Chassignet (ed.), *L'Étiologie dans la pensée antique*, Thurnout 2008, 17-33.

Pownall 2008b

F. Pownall, *Critias' commemoration of Athens*, "Mouseion" 8 (2008), 1-22.

Rossetti 2010

L. Rossetti, *Alle origini dell'idea occidentale di scienza e tecnica*, in P. Radici Colace, S.M. Medaglia, L. Rossetti, S. Sconocchia (edd.), *Dizionario delle scienze e delle tecniche di Grecia e Roma*, Pisa-Roma, 1291-1316.

Rossi 1983

L. E. Rossi, *Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Viterbo 1983, 41-50.





Fig. 1 | Cratere a colonnette attico a figure rosse da Siracusa, attribuito al Pittore di Leningrado, Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, inv. 35185 (BAPD 206499).  
Fig. 2 | Cratere dalla necropoli di Passo Marinaro a Camarina, Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, inv. 22887 (BAPD 206629).

## I vasi del simposio tra rito e mito

Clemente Marconi

A testimonianza del valore sociale del simposio nel mondo greco sta l'ampia gamma di forme vascolari sviluppate dai ceramisti in relazione alle diverse operazioni associate a questo rituale (Arias 1963; Sparkes and Talcott 1970; Boardman 2001; Clark, Elston, Hart 2002; Tsingarida 2009). Tanta creatività non sorprende, anche in considerazione dell'alto apprezzamento estetico per la tettonica dei vasi, che sembra essere stato pari, se non superiore, a quello per la loro decorazione dipinta: un apprezzamento che trova conferma nell'uso dei ceramisti di apporre la propria firma sui vasi, come i ceramografi. Per definire le diverse forme vascolari si fa in genere ricorso a nomi antichi: un uso convenzionale, dato che spesso non siamo certi dell'effettivo ed esclusivo riferimento di certi nomi a determinate forme (Richter and Milne 1935).

Tra i vasi per il simposio, meritano di essere ricordati per primi i recipienti, a partire dal cratere. Il nome del vaso fa esplicito riferimento alla sua funzione, che era quella di mescolare il vino puro, la cui gradazione nel mondo antico era particolarmente alta, con l'acqua. Bere vino mescolato ad acqua era una regola fondamentale del simposio, ben riflessa nella centralità del cratere rispetto ai partecipanti semidistesesi sulle *klinai*, e nell'enfasi data a questo recipiente nelle raffigurazioni del simposio di età arcaica e classica (Lissarrague 1987; Catoni 2010). Il cratere poteva assumere diverse forme, a seconda del posizionamento o della forma delle anse, essenziali per sollevarlo e muoverlo: "a colonnette" (dalla forma delle anse, ciascuna delle quali consiste di due sbarrette che sostengono un elemento orizzontale attaccato all'orlo), il tipo più antico, documentato già in età geometrica (VIII secolo a.C.) e poi giù fino all'età tardo classica (inizi del IV secolo a.C.); "a campana" (chiamato, in antico, "cratere di lavoro milesio"; il nome moderno si riferisce alla somiglianza della forma a quella di una campana rovesciata) e "a calice", entrambi in voga con lo stile attico a figure rosse; "a volute" (ovvero, con le anse sollevate e desinenti in spirali attaccate all'orlo) e "a mascheroni", entrambi particolarmente ben documentati nella ceramica dell'Italia Meridionale, il secondo in maniera esclusiva, mentre il primo già documentato sia nella ceramica attica arcaica e classica, sia in bronzo.

Funzione analoga al cratere era assolta dal *dinos*, con profondo bacino, privo di piede e anse, e molto popolare particolarmente nella prima età arcaica. Un complemento importante del cratere, nel quale veniva immerso, era lo *psykter*, ben attestato anche in metallo e particolarmente popolare nella seconda metà del VI secolo a.C.: come dice il suo nome, questo vaso aveva funzione refrigerante, manteneva fresco il vino tramite la neve in esso contenuta. Tra i recipienti, una particolare importanza assume, subito dopo il cratere, l'anfora (il cui nome dipende dalla presenza di due anse ai lati), che serviva a contenere il vino, in attesa della sua miscelazione con l'acqua. Le diverse forme dell'anfora attestano la particolare sensibilità dei ceramisti, ma anche, verosimilmente, dei loro clienti, per la tettonica del vaso e l'armonia delle sue singole parti: in una versione, il collo dell'anfora si fonde gradualmente con la spalla; in un'altra, ne è nettamente distinto. Altro recipiente importante, per attingere e poi versare il vino miscelato nelle coppe, è la brocca, che può assumere due forme diverse, chiamate, rispettivamente, *oinochoe* e *olpe*.

Quanto ai vasi che si portavano direttamente alla bocca, il più significativo è senz'altro la coppa, con il cratere la forma più caratteristica e caratterizzante del simposio. Chiamata *kylix*, la coppa subisce mutamenti nel profilo tra età arcaica e classica, essendo originariamente più profonda e poi progressivamente più piatta e larga. Analogo nell'uso alla *kylix* è lo *skyphos*, simile alla coppa come forma, ma assai meno sofisticato, comprese in particolare le due anse, generalmente verticali, quando non l'una verticale e l'altra orizzontale.

I ceramografi greci sono caratterizzati da una spiccata tendenza all'auto-referenzialità: con ciò s'intende la frequente presenza, nelle raffigurazioni vascolari, dei vasi stessi, che spesso sono al centro delle varie azioni che ritraggono i diversi contesti del vivere sociale. Non è sempre chiaro se i vasi raffigurati siano in ceramica o in metallo: nel primo caso, il grado di autoreferenzialità sarebbe ovviamente maggiore; nel secondo, comunque, non sarebbe da meno, considerato il palese sforzo degli autori dei vasi in terracotta di imitare le forme dei corrispettivi, ma più costosi, vasi in metallo. Naturalmente, le scene di simposio, come anche quelle del successivo *komos* - la processione di quanti, ormai ubriachi, hanno partecipato al simposio - sono un'occasione particolarmente propizia per mettere in mostra i vasi, spesso della stessa forma del supporto della decorazione dipinta. Ciò si osserva meglio nel caso del cratere a calice del Pittore della Scacchiera (cfr., in questo stesso numero *Il gioco del kottabos nella Sicilia greca*), sul quale è raffigurato proprio un cratere a calice tra le due donne

impegnate nel gioco del *kottabos*: cratere in tutto simile, come decorazione, al vaso sul quale è dipinto, compreso il soggetto della donna con un tirso in mano che lo decora. Non sempre l'autoreferenzialità è così palese, ma non per questo essa è meno sottile nelle sue implicazioni: così, nei crateri da Lentini, Camarina e Gela (si vedano in *Il gioco del kottabos nella Sicilia greca*, Figg. 1-2), che ritraggono scene di gioco del *kottabos*, manca il cratere, e l'accento va sulle coppe, vere protagoniste della scena, assieme alla mano del simposiasta che le maneggia con il giusto ritmo. In questo caso, l'assenza del cratere non ci deve fare dimenticare che questo vaso, che serve da supporto all'immagine, era collocato al centro, tra i simposiasti: la sua assenza dall'immagine enfatizza il carattere di specchio della raffigurazione vascolare.

Particolarmente significative, dal punto di vista dell'autoreferenzialità, sono le scene di *komos*, nelle quali i ceramografi tendono a raffigurare un numero significativo di forme vascolari. Così, su un cratere a colonnette attico a figure rosse da Siracusa [Fig. 1], attribuito al Pittore di Leningrado, e databile tra la fine dell'età arcaica e la prima età severa, si osservano tre giovani intenti nella processione rituale: quello al centro è intento a suonare la lira, mentre i due ai lati muovono passi di danza, tenendo nelle mani, rispettivamente, proprio un cratere a colonnette e una *oinochoe*. È come se i partecipanti al simposio avessero lasciato la festa ubriachi, portandosi per strada gli strumenti indispensabili per continuare a bere e cimentandosi in giochi di equilibrio.

Una scena analoga, che coinvolge un repertorio ancora più ampio di forme, si osserva su un cratere dalla necropoli di Passo Marinaro a Camarina [Fig. 2], dove il vaso era utilizzato come urna cineraria. Databile alla prima metà classica, il vaso presenta, sul lato principale, una scena di *komos*: al centro, è un giovane elegante, coronato e con un mantello gettato sulle spalle, intento a suonare la lira della quale accarezza le corde con una mano, mentre brandisce il plettro con l'altra. Alla sinistra di questa prima figura è un secondo giovane, coronato e ammantato, che solleva un bastone nella mano sinistra e una mela nella destra. A destra, infine, è un terzo giovane, anch'egli coronato e ammantato, che nella sinistra tiene sollevata una *kylix*, all'altezza della spalla, mentre con la destra versa del vino da una *oinochoe*.

Due vasi completano questa raffigurazione. Subito davanti alla terza figura, è un'anfora cinta da corona e sorretta da un cesto. All'estrema sinistra,

presso il secondo giovane, sta un cratere a campana, anch'esso coronato, poggiato su una base. In questa scena di *komos*, il ceramografo è stato abile nel raffigurare gran parte dei vasi necessari al buon compimento del simposio, marcando la particolare connessione con la giovane età, la cultura, l'eleganza, e dunque l'alto status sociale dei suoi partecipanti. L'autoreferenzialità, in casi come questi, appare come un tentativo inequivocabile da parte dei ceramisti e dei ceramografi di promuovere l'immagine dei vasi di loro produzione presso il pubblico dell'isola.

## BIBLIOGRAFIA

Arias 1963

P.E. Arias, *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica*, Torino 1963.

Boardman 2001

J. Boardman, *The History of Greek Vases*, London: 2001.

Catoni 2010

M.L. Catoni, *Bere vino puro: immagini del simposio*, Milano, 2010.

Clark, Elston, Hart 2002

A.J. Clark, M. Elston, M.L. Hart, *Understanding Greek Vases. A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, Los Angeles, 2002.

Lissarrague 1987

F. Lissarrague, *Un flot d'images: une esthetique du banquet grec*, Paris, 1987.

Richter, Milne 1935

G.M.A. Richter, M.J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York, 1935.

Sparkes, Talcott 1970

B.A. Sparkes, L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th, and 4th centuries B.C.* Princeton, N.J.: American School of Classical Studies at Athens. Athenian Agora, v. 12.

1970. Tsingarida 2009

A. Tsingarida (ed.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th Centuries B.C.: Proceedings of the Symposium Held at the Université libre de Bruxelles, 27-29 April 2006*, Bruxelles 2009.

## ENGLISH ABSTRACT

The wide range of drinking vessels developed by potters since the Geometric period offers one of the best indications of the particular value of the symposium in the ancient Greek world. So much creativity is not surprising, given the high appreciation for the shapes of vases; comparable, if not even better, to the appreciation of the ceramics' painted decoration. Among the vessels, the krater was undoubtedly the most significant, followed by the cup. The name of the krater makes explicit reference to its function, which was to mix pure wine, the alcohol content of which was particularly high in the ancient world, with water. Drinking wine mixed with water was a fundamental rule of the symposium, well reflected in the centrality of the krater in relation to the encircling participants reclining on klinai. Greek painted pottery is characterized by a marked tendency for self-reference. Symposium and komos scenes are thus often represented on drinking vessels, and these scenes are an appropriate occasion for showcasing the vessels, and pointing out their association with the elite.



Fig. 1 | Cratere a calice attico a figure rosse da Gela, al Museo Archeologico Regionale di Agrigento inv. 1501 (BAPD 217596).

## Il gioco del *kottabos* nella Sicilia greca

Clemente Marconi

Il termine *kottabos* (κότταβος) fa riferimento a un gioco molto popolare nel mondo greco, che consisteva nel lancio del vino durante il simposio, particolarmente verso la conclusione della serata (Schneider 1922). Al gioco, praticato sia da donne (etere, in particolare) che da uomini, fanno frequente riferimento, a partire dall'età arcaica, le fonti letterarie, soprattutto la commedia, ma prima ancora la lirica, cominciando almeno con Anacreonte. Tra queste fonti, la più ricca di informazioni è il libro XV dei *Sofisti a banchetto* (665b-668f), opera di Ateneo, scrittore greco vissuto in età romana imperiale. Proprio Ateneo (666b) tiene a precisare, al principio della discussione sul *kottabos*, l'origine siciliana di questo gioco, citando un componimento elegiaco del politico e poeta ateniese Crizia (Mazzarino 1939; Pownall 2009). Tale componimento era dedicato alle invenzioni dei diversi paesi, e uno dei suoi versi recitava: “Il *kottabos* è il principale prodotto della Sicilia”.

L'associazione del *kottabos* con la Sicilia era ben più antica, se in versi di Anacreonte già menzionati riportati da Ateneo (427d), il gioco veniva definito, *tout court*, siciliano. A conclusione della sua discussione, Ateneo (668d-e) torna sulla particolare popolarità del *kottabos* presso i Sicelioti, citando a supporto un verso di Callimaco, e arrivando ad affermare che nell'isola si costruivano stanze appositamente predisposte per questo gioco. Testi a parte, il gioco del *kottabos* è spesso raffigurato sulla ceramica dipinta a figure rosse, prima quella Attica e poi anche quella dell'Italia Meridionale e della Sicilia, coprendo un arco cronologico che dall'età tardo arcaica discende fino alla tarda età classica (Hurschmann 1985).

Sia i testi che le immagini contribuiscono a ricostruire la dinamica del *kottabos* (Sparkes 1960). Scopo del gioco era colpire un bersaglio con le gocce di vino rimaste nel fondo delle coppe usate per bere. Tale bersaglio, collocato tra le *klinai* sulle quali erano distesi i simposiasti, consisteva generalmente in un piccolo disco di metallo posizionato in cima a un lungo stelo di metallo analogo a un supporto per lampada: una volta colpito, il piccolo disco cadeva su un disco più grande collocato a metà del supporto, emettendo un forte suono (la fonte letteraria più dettagliata per questa

versione del gioco è un passaggio della *Nascita di Afrodite* di Antifane, autore della *Commedia di Mezzo*, citato da Ateneo). In alternativa, le fonti letterarie menzionano come bersaglio un grande contenitore con piccoli vasetti al suo interno, che bisognava riempire fino a farli affondare. Nei vasi dipinti, i giocatori di *kottabos* sono raffigurati distesi sulle *klinai*, appoggiati sul gomito sinistro, mentre sono intenti a lanciare il vino con la mano destra: questa tiene la coppa con il dito indice infilato in una delle anse, come per impartire al vaso un movimento rotatorio.

La cura dei ceramografi nel raffigurare questo gesto trova un *pendant* nelle fonti letterarie (soprattutto un passo del Platone autore della *Commedia Antica*), che danno particolare enfasi al movimento della mano destra, raccomandando di non tenerla rigida, e di lanciare le gocce con ritmo. Non per caso, il *kottabos* era considerato uno dei principali giochi di abilità nel mondo greco, i cui premi potevano consistere (stando al già citato Antifane) in uova, dolci, noci e uva passa. Al tempo stesso, testi e immagini sono particolarmente insistenti sulle connotazioni afrodisiache ed erotiche del *kottabos* (si è perfino suggerito che nella *commedia* di Antifane già menzionata fosse messa in scena Afrodite stessa, impegnata a imparare questo gioco) (Scaife 1992). Un successo nel *kottabos* valeva come segno dell'essere amati dalla donna o dal giovane uomo il cui nome era pronunciato in occasione del lancio (concetto meglio espresso in un frammento di Pindaro): era quasi una sorta di responso oracolare (Mingazzini 1950-51; Csapo e Miller 1991).

A dispetto della popolarità del *kottabos* in Sicilia, non sono molti i vasi dipinti nell'isola che raffigurano questo soggetto. Spiccano, tra i centri di provenienza, ciascuno con due esemplari, Agrigento, Camarina, Gela, Lentini, colonie greche alle quali si può aggiungere il centro indigeno di Sabucina, dal quale proviene una *oinochoe* attica a figure rosse con una figura barbata impegnata nel gioco. Il ridotto numero di vasi con questo soggetto non esclude che alcuni di essi siano di grande qualità e interesse dal punto di vista iconografico: come un cratere a calice attico a figure rosse da Gela, conservato al Museo Archeologico Regionale di Agrigento [Fig. 1], databile alla fine del V secolo a.C., che su un lato ha raffigurati satiri e menadi, e sull'altro una scena di simposio, alla quale prende parte lo stesso dio del vino Dioniso, semisdraiato sulla *kline* con al fianco una figura giovanile intenta a lanciare il vino, alla presenza di satiri e menadi e di un giovane attendente.

Per concentrarsi sulla Sicilia Orientale, il cratere a campana da Lentini al Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa [Fig. 2], purtroppo molto danneggiato e restaurato, offre un buon esempio dell'iconografia del gioco del *kottabos* sulla ceramica Attica a figure rosse del V secolo a.C. Al centro della scena sul lato principale del cratere, databile poco dopo la metà del V secolo, campeggia una *kline* sulla quale sono semidistesi due banchettanti, rivolti in direzioni opposte. Quello di sinistra saluta una coppia avanti a sé, un uomo barbato con bastone e un giovane flautista, che sta arrivando per unirsi al simposio. Il banchettante di destra rivolge la testa nella direzione opposta, verso un giovane disteso su una seconda *kline*, posizionata di traverso ad angolo con la prima. Questo terzo simposiasta è raffigurato nell'atto di brandire una *kylix* con la mano destra, nel momento che precede il lancio.

Concentrata sui simposiasti è invece la scena sul lato principale di un cratere a colonnette databile un decennio più tardi, proveniente da Camarina (Camarina, Museo Archeologico Regionale, senza inv.: BAPD 9021882; Giudice 2007, 124 fig. 122): in questa scena, sono tre i partecipanti al banchetto, semidistesi su due *klinai*. Sulla *kline* di sinistra, in particolare, sono due giovani intenti a guardarsi, di cui l'uno è raffigurato nell'atto di brandire la *kylix* già a mezz'aria, mentre l'altro protende la mano destra per afferrare la spalla del compagno. Il più tardo cratere a calice (ca. 400-380 a.C.), sempre da Lentini e al Museo Archeologico Regionale Paolo



Fig. 2 | Cratere a campana da Lentini, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa, inv. 43927: CVA Siracusa 1, III.1.8-9, tav. 13 num. 3 (BAPD 14125).

Fig. 3 | Cratere a calice da Lentini, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa (inv. 37171: CVA Siracusa 1, IV.E.4, tav. 7 num. 1 (BAPD 9003786: Trendall 1967, 198 num. 7; Lyons, Bennett e Marconi 2013, 211 fig. 151).

Orsi di Siracusa [Figura 3], attribuito al Pittore della Scacchiera, primo rappresentante della ceramica a figure rosse prodotta in Sicilia, ci introduce a una iconografia diversa, ben in sintonia con l'immaginario della ceramica attica della fine del quinto e dell'inizio del quarto secolo a.C. In questo vaso, sul lato principale, sono raffigurate due donne, una seduta e l'altra stante, che giocano al *kottabos* alla presenza di Eros, raffigurato nell'atto di volare verso di loro (sembra escluso che le due donne siano impegnate a colpire Eros con le gocce di vino, come pure si è proposto).

Questo vaso ben riflette la particolare attenzione per il mondo muliebre tipica della ceramica di questo periodo, con le donne protagoniste della scena, riccamente abbigliate e adornate di collane e armille, e con la testa coronata di edera. In più, c'è una chiara correlazione tra la funzione del vaso, un cratere funzionale a mescolare il vino con l'acqua, e l'insistenza delle sue immagini sul mondo di Dioniso. Si pensi alla scena del satiro che insegue una menade dipinta sul retro e verosimilmente raffigurata sul cratere poggiato a terra tra le due donne nel lato principale; ma anche alla presenza del tirso nella mano sinistra della donna stante, che cala un velo di ambiguità sull'identità delle due protagoniste.

Al tempo stesso, però, il vaso rende anche del tutto evidenti, tramite la posa della donna mollemente adagiata sul sedile con dorsale al centro della scena (evocativa di rappresentazioni statuarie di Afrodite proprie dello stile ricco della fine del V secolo) e la comparsa di Eros sulla scena, le connotazioni afrodisiache ed erotiche tradizionalmente associate al gioco del *kottabos*.

#### BIBLIOGRAFIA

Csapo, Miller 1991

E. C. Csapo, M. C. Miller, *The "Kottabos-toast" and an Inscribed Red-figured Cup*, "Hesperia" 60, 1991, 367-382.

Giudice 2007

G. Giudice, *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a.C. Rotte e vie di distribuzione*, Roma 2007.

Hurschmann 1985

R. Hurschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen*. Würzburg, 1985.

Lyons, Bennett, Marconi 2013

C.L. Lyons, M. Bennett, C. Marconi (eds.), *Sicily: Art and Invention between Greece and Rome*, Malibu, 2013.

Mazzarino 1939

S. Mazzarino, *Kottabos siculo e siceliota*, "RAL", 15, 1935, 357-378.

Mingazzini 1950-51

P. Mingazzini, *Sulla pretesa funzione oracolare del kottabos*, "Archäologischer Anzeiger" 65-66, 1950-1951, 35-47.

Pownall 2009

F.S. Pownall, *Critias on the Aetiology of the "Kottabos" Game*, in *L'Étiologie dans la pensée antique*, ed. M. Chassignet, Turnhout 2009, 17-33.

Scaife 1992

R. Scaife, *From Kottabos to War in Aristophanes' Acharnians*, GRBS 33, 1992, 25-35.

Schneider 1922

K. Schneider, *Kottabos*, in RE 11, 1922, 1528-1541.

Sparkes 1960

B. Sparkes, *Kottabos, an Athenian after-dinner Game*, "Archaeology" 13, 1960, 202-207.

Trendall 1967

A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967.

#### ENGLISH ABSTRACT

The term *kottabos* refers to a popular game in the ancient Greek world, which entailed throwing wine at a target during the symposium, particularly towards the end of the evening. The game, practiced by both women and men, is frequently mentioned by literary sources since the Archaic period. Ancient authors are emphatic about the connection between *kottabos* and Sicily. Thus, an elegiac poem of the Athenian politician and poet Critias (ca. 460-403 BC), on the inventions by different countries, stated that the *kottabos* was mainly the product of Sicily. Because of its particular dynamic, which consisted in hitting a target with the dregs of wine left at the bottom of one's drinking cup, the *kottabos* was considered one of the main skill games in the Greek world. Texts and images are also particularly insistent on the aphrodisiac connotations of *kottabos*: a success in this game represented a sign of possibly being loved by the woman or young man whose name was exclaimed while throwing the wine. Despite the popularity of *kottabos* in Sicily, according to ancient literary sources, only a few sympotic vessels from the island depict this game, including significant examples from Agrigento, Camarina, Gela, and Lentini.



Fig. 1 | Particolare della scena di pigiatura rappresentata su vaso a figure nere attribuito al Pittore di Amasis, VI sec. a.C., proveniente da Vulci, Museo Martin von Wagner Museum, University of Würzburg (inv. Würzburg L265).

# Vigne, palmenti e produzione vitivinicola

Gloria Olcese, Andrea Razza, Domenico Michele Surace

## 1. VIGNETI E PALMENTI DELLA SICILIA

Uno dei principali quesiti aperti dello studio della nascita della viticoltura in Sicilia riguarda l'impatto della colonizzazione greca, con l'importazione di vitigni diversi dagli autoctoni e di nuove tecniche di coltivazione (Ciacci et al. 2012; Scienza et al. 2014).

Grazie alla presenza di diverse culture e di numerosi palmenti, distribuiti eterogeneamente, la Sicilia rappresenta un'area campione esemplare per lo studio dell'intero ciclo di produzione del vino nell'antichità (Scienza et al. 2014). Nello specifico, il recente lavoro di A. Scienza ha permesso di individuare due diverse aree di coltivazione, corrispondenti a quelle di influenza punica nella Sicilia centro-occidentale e a quella di influenza greca nella Sicilia sud-orientale, con caratteristiche peculiari nell'ambito delle attività produttive e del commercio del vino.

In merito alle zone di maggior concentrazione di palmenti rupestri, quelli della Valle dell'Alcantara, in Sicilia orientale, vengono fatti risalire, per struttura e contesto, già agli inizi del primo millennio a.C. (Puglisi 2009); in Sicilia centro meridionale, numerosi sono gli impianti nella zona del Ragusano, nel territorio dell'antica Ibla (Alcuni palmenti del Ragusano sono segnalati in Anelli 2006 e Di Stefano 2010; le immagini di questo contributo sono state realizzate dagli autori nell'ambito del progetto *Immensa Aequora*, tranne laddove diversamente specificato).

## 2. L'IMPIANTO DI PRODUZIONE DEL VINO: IL PALMENTO

Alla base della vinificazione è la pigiatura che si svolgeva soprattutto nei palmenti (Brun 2012; Masi 2012), strutture di grande fascino, solitamente localizzate in aree isolate, ancora poco indagate di cui spesso non è possibile stabilire la datazione né la funzione effettiva. Poche sono anche le ricerche pubblicate, ad eccezione di alcuni studi pionieristici (ad es. Battistini 2011; Ciacci et al. 2012) o a carattere locale (ad es. Sculli 2002 per Ferruzzano in Calabria; Botti, Thurmond, La Greca 2011 per il Cilento in Campania; Puglisi 2009 per la Valle dell'Alcantara e Amato 2012 per

l'Agrigentino in Sicilia).

Lo studio degli impianti produttivi dell'Italia antica, oltre a cercare di fissarne la cronologia, consente di integrare i dati relativi al ciclo di coltivazione e di lavorazione del vino.

Il palmento è solitamente costituito da due vasche comunicanti: l'uva, versata nella superiore, era pigiata e lasciata riposare, quindi, tramite un foro nel tramezzo, si lasciava defluire il mosto nella vasca inferiore di fermentazione (Battistini 2011; Brun 2012).

Le testimonianze archeologiche certe di strutture adibite alla vinificazione sono poche e spesso mal conservate. Se ne distinguono tre principali categorie:

1. strumenti e contenitori in legno o in ceramica, provvisti di versatoio, utilizzati fin dall'età del Bronzo (in Grecia, ad esempio) e noti solamente grazie a raffigurazioni su vasi [Fig. 6];
2. impianti in muratura, talora intonacati e infissi nel suolo al pari dei palmenti moderni;
3. impianti rupestri, spesso provvisti di fori per ospitare strutture temporanee per la copertura dell'impianto.

Per la spremitura dell'uva poteva essere utilizzata una pressa, applicata nella vasca di pigiatura attraverso scanalature laterali (Peña Cervantes 2010).

### 3. LE INTERPRETAZIONI PRELIMINARI SUI PALMENTI

Dalle indagini sui palmenti rupestri siciliani e dal confronto tra i diversi impianti delle regioni italiane effettuati dagli autori nell'ambito del progetto *Immensa Aequora*, emergono alcune informazioni preliminari:

- le strutture rupestri sono collocate in aree lontane da centri urbani o rurali, distribuite secondo esigenze di carattere insediativo ed economico (Botti, Thurmond, La Greca 2011; Masi 2012), e sfruttano la conformazione e la pendenza del banco roccioso per la creazione delle vasche e per favorire il deflusso del liquido (Micati, Tonelli 2008, 29-35).

In Sicilia un esempio di questo tipo di strutture è rappresentato dal palmento sito a Gallodoro in provincia di Messina costituito da due vasche scavate in un grande monolite.

- La datazione degli impianti è quasi sempre incerta a causa del riuso

nei secoli e per gli interventi di modifica alla pianta originale. Decisivi risultano pertanto il rinvenimento di ceramiche e di altri reperti datati o la presenza di segni epigrafici, se contemporanei alla costruzione dell'impianto.

Nel caso del palmento del Bosco della Risinata a Sambuca di Sicilia, in provincia di Agrigento, ad esempio, il rinvenimento nei pressi dell'impianto di alcune ceramiche, in particolare frammenti di bacini databili forse all'epoca classica, ha permesso di ipotizzare il periodo di utilizzo della struttura. Per quanto concerne la zona di Licata, invece, il rinvenimento di anfore greco-italiche nei pressi dei palmenti ha permesso di datarne alcuni all'epoca ellenistica (Amato 2012).

- La destinazione d'uso riguarda numerosi prodotti (oltre al vino, olio, pelli e canapa) o, in alcuni casi, i palmenti avevano una valenza rituale e religiosa. L'identificazione funzionale precisa è possibile solo quando si rinvencono componenti tecnologiche o quando è possibile impiegare le discipline scientifiche, come l'analisi dei residui mediante gascromatografia/spettrometria di massa (McGovern et al. 1993; Garnier et al. 2012; Pecci et al. 2013) per rilevare la presenza in traccia di residui del vino (Jones [2002] 2003; Failla et al. 2012; Foley et al. 2012).

Analisi di gascromatografia/spettrometria di massa sui palmenti della Sicilia e di altri siti dell'Italia tirrenica centro meridionale sono attualmente in corso nell'ambito della nostra ricerca, con la collaborazione di N. Garnier (SAS Laboratoire Nicolas Garnier; si veda Garnier et al. 2013). Obiettivo è la conferma della funzione degli impianti considerati.

- La ricerca archeobotanica consente di riconoscere le parti del paesaggio agrario antico sopravvissute e, in modo particolare, i relitti di antichi vigneti coltivati; permette inoltre di analizzare le caratteristiche genetiche e morfologiche delle viti selvatiche (Scienza et al. 2014). Uno degli obiettivi è quello di comprendere le caratteristiche dei vitigni antichi nelle aree in cui i palmenti erano utilizzati.

#### 4. IL VINO, LE ANFORE E I COMMERCII

Come è noto, una volta terminato il ciclo produttivo avvenuto nei palmenti, il vino era imbottigliato, spesso in anfore che ne consentivano il commercio marittimo.

Nell'ambito del progetto in corso, lo studio delle anfore di siti e relitti pre-scelti avviene con metodi tipologici, epigrafici e archeometrici (metodi chimici – XRF – e mineralogici), con lo scopo di determinarne l'origine, confrontando le composizioni dei contenitori rinvenuti nei siti di consumo e sui relitti con quelle dei contenitori la cui area di produzione è certa, grazie alla banca di dati archeologici e di laboratorio realizzata nel corso del tempo (Olcese 2010; Olcese 2013 e Olcese 2015).

Allo scopo di determinare poi con certezza la natura dei contenuti delle anfore, inoltre, per casi selezionati, vengono effettuate analisi di gascromatografia/spettrometria di massa, metodo che consente di identificare i marcatori specifici dei vari prodotti, nel caso del vino, ad esempio, l'acido tartarico (McGovern et al. 1993; Garnier et al. 2012).

Un esempio di studio è dato da recenti ricerche del progetto *Immensa Aequora* che hanno evidenziato come alcune aree della Campania fossero attive nella produzione e nel commercio del vino su ampia scala già dal III secolo a.C. (Olcese 2015).

Una testimonianza della circolazione dei vini della Campania è data dalle anfore greco-italiche di tipo IV e V del relitto Filicudi F, affondato nelle acque delle Isole Eolie intorno al 300-280 a.C. Tali anfore, identificate grazie a uno studio archeologico, epigrafico e archeometrico come conte-



Fig. 7 | Locandina del documentario scientifico *Fare il vino nell'Italia Antica. I palmenti rupestri in Sicilia*, di G. Olcese, A. Razza e D. M. Surace (*Progetto Immensa Aequora*).

nitore prodotti nell'area di Ischia e del Golfo di Napoli, hanno permesso di ricostruire contatti commerciali che legavano la Campania con la Sicilia già prima delle guerre puniche (Olcese 2010, 231-236). Le analisi effettuate hanno inoltre consentito di stabilire che il vino trasportato nelle anfore greco-italiche bollate in greco, di origine campana, era vino rosso (Garnier, Olcese *c.s.*).

A Ischia, infine, luogo di produzione di alcune delle anfore greco-italiche esportate, sono stati rinvenuti numerosi palmenti in corso di studio (Olcese 2010; Olcese 2016).

##### 5. LO STUDIO DEI PALMENTI: PROSPETTIVE DI RICERCA

Le ricerche sui palmenti effettuate nel corso del progetto (preliminarmente presentate in Olcese, Soranna 2013) hanno compreso una serie di ricognizioni nelle regioni tirreniche dell'Italia, con lo scopo di realizzare un censimento degli impianti.

Uno degli obiettivi è quello di incrociare i nuovi dati sui palmenti con quelli relativi ai siti archeologici localizzati nei pressi delle aree di produzione vinicola. Scopo finale di tale lavoro è la ricostruzione dell'intero ciclo vitivinicolo – dalla produzione alla circolazione del vino – grazie a più metodi di indagine.

Un documentario scientifico dal titolo "Fare il vino nell'Italia antica: i palmenti rupestri in Sicilia" (Olcese et al. 2015, prodotto da Class Editori (P. Panerai) e realizzato grazie alla collaborazione di: Soprintendenze di Agrigento, Caltanissetta, Messina, Napoli, Ragusa; Comuni di Forio, Francavilla di Sicilia, Gallodoro, Niscemi, Ragusa, Sambuca di Sicilia; Museo Archeologico Regionale di Camarina, Museo del Contadino di Forio d'Ischia; Aziende Agricole Planeta S.S., Wine Relais Feudi del Pisciotto; F. Capraro, G. Di Stefano, F. La Greca, D. Occhipinti, S. Puglisi, A. Scienza) è stato proiettato a EXPO – Milano 2015, presso il Cluster Biomediterraneo della Sicilia; sono stati inoltre avviati alcuni progetti finalizzati alla valorizzazione dei palmenti e della tradizione vinicola italiana.

È attualmente in corso di preparazione da parte degli autori un Atlante dei palmenti rupestri della Sicilia e delle regioni dell'Italia tirrenica (Olcese et al., in corso di preparazione, a cui hanno collaborato anche C. Loi e G. Soranna), finalizzato alla raccolta di tutti i dati relativi alle strutture produttive antiche censite durante il progetto.

Le ricerche in corso possono avere un impatto anche sulla valorizzazione dei palmenti e delle eccellenze vinicole di alcune aree dell'Italia e in particolare, della Sicilia. La ricostruzione della produzione e dell'economia del mondo antico passa infatti anche attraverso lo studio dei palmenti, in particolare di quelli rupestri, che fanno parte del paesaggio rurale italiano, dove sono spesso ben inseriti. È quindi compito delle comunità locali e degli studiosi tutelare e valorizzare le antiche strutture oggi spesso lasciate in stato di abbandono.

## BIBLIOGRAFIA

Amato 2012

F. Amato, *Prospettive di ricerche sulla produzione vitivinicola antica a Licata (Agrigento)*, in Ciacci et. al. 2012, 307-348.

Anelli 2006

M. Anelli, *Ragusa. Notizie preliminari sulla prima campagna di scavo nella fattoria romana di Contrada Serra Ciarbieri*, "Sicilia Archeologica" XXXIX, 104 (2006), Trapani 2006, 153-156.

Battistini 2011

M. Battistini, *Il fenomeno delle "vasche" rupestri in Italia*, in A. Moroni Lanfredini, G. P. Laurenzi (eds.), *Pietralba. Indagine multidisciplinare su alcuni manufatti rupestri dell'Alta Valtiberina*, Sansepolcro 2011, 11-26.

Botti, Thurmond, La Greca 2011

A. Botti, D. L. Thurmond, F. La Greca, *Un palmento ben conservato a Novi Velia ed altri palmenti nel territorio del Cilento. Osservazioni ed ipotesi*, "Annali Storici di Principato Citra" IX, 2 (2011), Acciaroli 2011, 5-52.

Brun 2012

J.-P. Brun, *Le tecniche di spremitura dell'uva: origini e sviluppo dell'uso del pigiatoio e del torchio*, in Ciacci et all. 2012, 71-84.

Carrasco et all. 2015

D. Carrasco, G. De Lorenzis, D. Maghradze, E. Revilla, A. Bellido, O. Failla, R. Arroyo-García, *Allelic variation in the VvMYBA1 and VvMYBA2 domestication genes in natural grapevine populations (Vitis vinifera subsp. sylvestris)*, "Plant Systematics and Evolution" 301, 6, doi:10.1007/s00606-014-1181-y, 1613- 1624.

Ciacci et all. 2012

A. Ciacci, P. Rendini, A. Zifferero (eds.), *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio. Dalle tecniche dell'indagine archeologica alle prospettive della biologia molecolare*, Borgo San Lorenzo 2012.

Ciacci, Zifferero 2005

A. Ciacci, A. Zifferero (eds.), *Vinum. Un progetto per il riconoscimento della vite silvestre nel paesaggio archeologico della Toscana e del Lazio settentrionale*, Siena 2005.

Di Stefano 2010

G. Di Stefano, *Paesaggi rurali nella Sicilia bizantina. Il caso degli Iblei fra archeologia e magia*, in M. Congiu, S. Modeo, M. Arnone (eds.), *La Sicilia bizantina: storia, città e territorio. Atti del VI Convegno di studi (Caltanissetta, 9-10 maggio 2009)*, Caltanissetta 2010, 241-258.

Failla et al. 2012

O. Failla, D. Maghradze, L. Rustioni, J. Turok, A. Scienza, *Caucasus and Northern Black Sea Region Ampelography*, *Vitis, Journal of Grapevine Research* 52, Special Issue, Siebel-dingen 2012.

Foley et al. 2012

B. P. Foley, M. C. Hansson, D. P. Kourkoumelis, T. A. Theodoulou, *Aspects of ancient Greek trade re-evaluated with amphora DNA evidence*, "Journal of Archaeological Science" 39, doi: 10.1016/j.jas.2011.09.025, 389-398.

Garnier et al. 2012

N. Garnier, J. Argant, C. Boucher, D. Frère, B. Gillet, C. Hänni, S. Lacroix, E. Leroy-Langelin, É. Louis, *De la fouille au laboratoire: analyses et interprétations des contenus de céramiques et verres archéologiques*, in E. Leroy-Langelin et J. M. Willot (eds.), *Revue du Nord, Hors série Archéologie*, vol.17, "Du Néolithique Aux Temps modernes. 40 ans d'archéologie territoriale. Mélanges offerts à Pierre Demolon", Lille 2012, 479-504.

Garnier et al. 2013

N. Garnier, A. Pecci, M. A. Cau, *Identifying wine and oil production: analysis of residues from Roman and Late Antique plastered vats*, "Journal of Archaeological Science" 40, doi: 10.1016/j.jas.2013.06.019, 4491-4498.

Garnier, Olcese c.s.

N. Garnier, G. Olcese, *Analyse chimique du contenu d'amphores greco-italiques. Epaves des Iles Lipari*, in D. Bernal Casasola (ed.), *Roman Amphora Contents International Interactive Conference. Atti del convegno (Cadiz 5-7 ottobre 2015)*.

Jones [2002] 2003

M. Jones, *Cacciatori di molecole. L'archeologia alla ricerca del DNA antico [The molecule hunt: archaeology and the search for ancient DNA, New York 2002]*, traduzione di D. Damiani, Roma 2003.

Masi 2012

A. Masi, *I palmenti come indicatori della produzione vitivinicola*, in Ciacci et al. 2012, 583-590.

McGovern et al. 1993

P. McGovern, R. H. Michel, V. R. Badler, *The First Wine and Beer: Chemical Detection of Ancient Fermented Beverages*, "Analytical Chemistry" 65, doi: 10.1021/ac00056a002, 408-413.

Micati, Tonelli 2008

E. Micati, R. Tonelli, *Antiche vasche di pigiatura in Comune di Pietranico*, Pietranico 2008.

Olcese 2010

G. Olcese, *Le anfore greco italiche di Ischia: archeologia e archeometria. Artigianato ed economia nel Golfo di Napoli*, Roma 2010 (Immensa Aequora 1).

Olcese 2013

G. Olcese, *Progetto IMMENSA AEQUORA: recenti sviluppi per la ricostruzione del commercio marittimo romano*, in L. Botarelli, D. La Monica (eds.), *Conoscenza e tutela del patrimonio sommerso. Atti del Convegno Scuola Normale Superiore (Pisa 11 dicembre 2012)*, Roma 2013, 117-138.

Olcese 2015

G. Olcese, *Produzione e circolazione mediterranea delle ceramiche della Campania nel III secolo a.C. Alcuni dati della ricerca archeologica e archeometrica*, in AA. VV. *La magna Grecia da Pirro ad Annibale. Atti del cinquantaduesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 27 - 30 settembre 2012)*, Taranto 2015, 159-210.

Olcese 2016

G. Olcese, *"Pithecusan Workshops". Il quartiere artigianale di Santa Restituta di Lacco Ameno (Ischia)*, Roma 2016 (Immensa Aequora 5).

Olcese, Soranna 2013

G. Olcese, G. Soranna, *I palmenti dell'Italia centro meridionale. Studio storico-archeologico, topografico e archeobotanico in alcune aree di Campania e Sicilia*, in G. Olcese (ed.), *Immensa Aequora Workshop. Ricerche archeologiche, archeometriche e informatiche per la ricostruzione dell'economia e dei commerci nel bacino occidentale del Mediterraneo (metà IV sec. a.C. - I sec. d.C.)*. Atti del Convegno (Roma 24-26 gennaio 2011), Roma 2013, 307-314.

Olcese et al. 2015

G. Olcese, A. Razza, D. M. Surace, *Fare il vino nell'Italia antica: i palmenti rupestri in Sicilia*, (documentario prodotto da Class Editori).

Olcese et al. (in corso di preparazione)

G. Olcese, A. Razza, D. M. Surace (eds.), *Fare il vino nell'Italia Antica: Atlante dei palmenti rupestri in Italia*.

Pecci et al. 2013

A. Pecci, M. A. Cau Ontiveros, C. Valdambri, F. Inserra, *Understanding residues of oil production: chemical analyses of floors in traditional mills*, in "Journal of Archaeological Science" 40, doi: 10.1016/j.jas.2012.07.021, 883-893.

Peña Cervantes 2010

Y. Peña Cervantes, *Torcularia: la producción de vino y aceite en Hispania*, Tarragona 2010.

Puglisi 2009

S. F. Puglisi, *La valle dei Palmenti. Archeologia vitivinicola e rupestre in Sicilia*, Messina 2009.

Scienza et al. 2014

A. Scienza, G. Ansaldi, D. Cartabellotta, V. Falco, F. Gagliano (eds.), *Identità e ricchezza del vigneto Sicilia*, Milano 2014.

Sculli 2002

O. Sculli, *I palmenti di Ferruzzano. Archeologia del vino e testimonianze di cultura materiale in un territorio della Calabria Meridionale*, Firenze 2002.

## ENGLISH ABSTRACT

Wine making has always played a fundamental role in Italian economy, especially in the wake of the Greek colonization. The region of Sicily, thanks to its different cultural components – Greek in the South-East, and Punic in the central West area – is an important case-study in vineyards and wine production. The ancient system that was used for the transformation of grapes into wine was that of the “palmento” millstone, a structure that could be made either of wood or ceramic, brick or rock, or directly carved into the rock. Despite the importance of the ancient wine presses in the county’s economy, the studies carried out on these specific artifacts are scarce or limited to regional cases, and little data is known about the distribution, dating and intended use of the facilities. Therefore, the evaluation of the palmento millstone in combination with the context and the presence of pottery in its surrounding area, assumes considerable importance. Recent research also took advantage of laboratory analysis, such as gas chromatography / mass spectrometry (GC-MS) on organic residues retained on the bottom of the millstones, to determine the actual use of the facilities.

Current studies by the authors, as part of the project Immensa Aequora ([www.immensaequora.org](http://www.immensaequora.org)), aim to rediscover and better understand the palmento rock millstones through the use of an investigative methodology of multidisciplinary nature, in order to enhance them as cultural assets. A major goal of this project is also that of historically reconstructing the entire wine production process in some important wine areas of ancient Italy, even with the study of the production and circulation of amphorae, in connection with the related areas of wine production



# Commercial transport amphoras for ancient wine trade

Claire Calcagno

Amphoras, the two-handled transport containers of antiquity, constitute an important archaeological marker for researchers tracing the history of commerce and food production in antiquity [Figs. 1 & 2]. Found at archaeological sites across the ancient Mediterranean region, these ubiquitous ceramic vessels were also produced in elegantly decorated varieties to commemorate special events, as trophies or as status symbols for wealthy patrons. In relation to the ancient wine trade, amphoras are key artifacts that illuminate many customs and stages of use.

The word ‘amphora’, referring to the characteristic two handles, is a Latin derivation of the original Greek word combining the terms *amphi* (‘on both sides’) and *phoreus* (‘carrier’). These utilitarian jars were typically narrow-necked, bellied containers ending in a tapered toe that facilitated handling and stowing in stacks aboard ships [Fig. 3]. Intended for long-distance transportation and for storage, they were made of ceramic, and could be sealed with a variety of stoppers and plugs made of clay, pitch, wood, cork or stone to protect their contents. Over time, amphoras were produced in distinctive types that reflected provenance, capacity and



Left to right: fig. 1 | A Graeco-Roman (2nd century BCE) amphora retrieved from the shipwreck site of Grand Congloué is carried by archaeologist Ferdinand Lallemand, much as a stevedore would have carried one onto a ship in ancient times (see Fig. 2). Edgerton Digital Collections, [HEE 0006] courtesy of the MIT Museum © 2010. Fig. 2 | Stevedore carries an amphora on board a ship; second century floor mosaic at the Piazzale delle Corporazioni in Ostia (statio 25).

typical contents. Their volume varied by type, between roughly twenty and thirty liters.

Intrinsically strong, cheap and durable, amphoras were also recycled in ancient times, as amply documented in contemporary literary sources as well as excavation finds. They could be used as secondary containers for foodstuffs, repurposed for construction fill for roads and walls, converted into drainage tubes, cut into burial containers, or laid down as hards at harbor sites, as at the Red Sea site of Myos Hormos [Fig. 4]. Indeed, amphoras and their remains are found in a broad range of archaeological contexts. Discarded olive oil amphoras offloaded from ships along the Tiber over the course of several centuries created an actual mountain in Rome, Monte Testaccio [fig. 5] – a trove of information regarding state-controlled olive oil imports of the time. The analysis of amphora finds offers clues to distribution systems, patterns of consumption, and control of production – essential elements of economic and social history.

Coarse-ware transport containers have been used for thousands of years, and associated with wine since at least the early Bronze Age in the Levant and Egypt. The eastern Mediterranean region is also where we witness some of the earliest examples of large-scale maritime commerce using transport amphoras: dozens of Canaanite two-handled jars carrying a shipment of terebinth resin were found on the fourteenth century



Fig. 3 | Amphora display that illustrates their original stacked arrangement in a ship's hold. Bodrum Museum of Underwater Archaeology, Turkey.

BCE Uluburun shipwreck off the Anatolian coast (Pulak 1998). By the eighth century BCE Phoenicians were transporting uniform ship cargoes of wine amphoras along the Levantine littoral (Ballard et al. 2002). Over the course of subsequent centuries, the range of bulk and compound amphora cargoes points to a variety of maritime networks and scales of exchange that fluctuated over time and space, from local to broader state-controlled systems of trade (Parker 1992).

Regional styles of amphoras, likely evolving out of local water jar types, became increasingly differentiated during the Archaic period as Greek city-states sought to distinguish their wine and foodstuff products for trade. Through the Archaic and Classical periods, the shifting distribution patterns of amphora finds reflect evolving economic and historical conditions. For instance, the spread of distinctive pointy-handled Rhodian amphoras across the Mediterranean world signals the development of Hellenistic Rhodes as privileged trade emporium [fig. 6]. The growth of Roman hegemony across the region is echoed in the increasingly standardized and industrialized production of amphoras as well; fewer amphora types were manufactured within much broader geographical areas than in earlier times, and lasted longer. By the early medieval period ceramic transport containers gave way to less durable materials, and long-distance trade networks weakened due to socio-economic changes; amphoras gradually disappear from the archaeological record as primary transport containers.

The vast majority of commercial amphoras were used to transport foodstuffs, from liquids such as wine and oil to solids including fish, meat, grains and fruit. Pitched linings preserved certain commodities such as fish and



Left to right: fig. 4 | Excavations reveal recycled amphoras that were used to form a hard at the Red Sea harbor of Myos Hormos (Quseir al-Qadim, Egypt). Photo D.P.S. Peacock, courtesy of the University of Southampton UK. Fig. 5 | Monte Testaccio in Rome, an artificial mound created from the accumulation of discarded olive oil amphoras near the city's river harbor.

wine products from spoiling. Inorganic commodities could also be transported in amphoras, from beads to pottery and sand. Several shipwreck sites have yielded sealed amphoras still containing traces of their original wine contents (albeit contaminated after centuries of gradual seawater seepage!), as well as remains of seeds and other foodstuffs. In less favorable environmental conditions, the durable containers serve as proxy evidence for commodities that have not survived.

Durable amphora fragments, from plain body sherds to distinctive toes and handles, have lasted across the centuries, and their potential to yield information has evolved as new diagnostic methods and tools have developed in archaeological practice. Interest in these coarse-ware finds was spurred around the turn of the twentieth century, when Heinrich Dressel (1899) developed a synoptic table of amphora types [Fig. 7] as part of an epigraphic study he conducted of impressed, scratched and painted inscriptions found on vessel handles and bodies from Monte Testaccio and other Roman sites. These stamps and *tituli picti* can provide commercial data relating to the pottery workshop owner, potter, production location, annual magistrate, or content details. Dressel's table became a starting point for archaeologists to develop ever more differentiated amphora typologies, primarily categorized by form, origin, or discoverer's name: e.g., Dressel, Beltrán, Kapitän, Lamboglia, Keay, Africana, Graeco-Italic, Corinthian, and so on. Over a century of excavations have expanded the

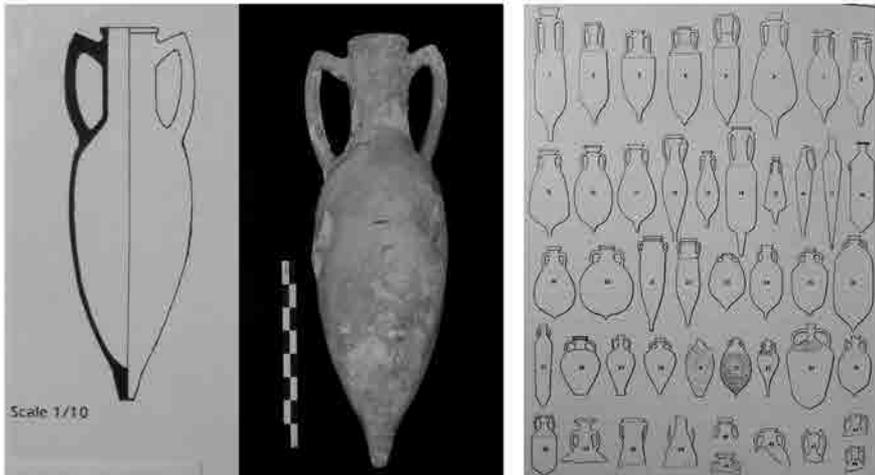


Fig. 6 | An example of the distinctive pointed handles of a Rhodian-type amphora (iv. n. 2536), at the Bodrum Museum in Turkey. From Alpözen et al. 1995 p. 92.

Fig. 7 | Amphora typology sketch by Heinrich Dressel based on his pioneering studies of inscriptions on olive oil amphora remains at Monte Testaccio in Rome; *Corpus Inscriptionum Latinarum*, band XV, Berlin 1899. From Peacock & Williams 1986 p. 6.

database and continue to spawn new information and debates on fine-tuning chronologies and provenance.

The advent of archaeological field surveying and new tools to extend archaeology to submerged regions, around the mid-twentieth century, gave a boost to amphora studies. Statistical studies can yield significant data even from the distribution and analysis of plain amphora sherds. Some of the best-preserved intact amphoras have been found on shipwreck sites, before the vicissitudes of use and wear caused breakage and dispersal. In fact ancient shipwrecks have often been discovered thanks to the visible mounds of amphora cargo on the seabed. Such cargoes provide archaeologists with chronological as well as geographical parameters for the shipment, based on the typologies on board. At the same time, mixed amphora cargoes underscore both the complexity of maritime exchanges and potential challenges of current interpretations of these finds. One notorious example occurred at the Grand Congloué wrecksite in southern France in the mid-1950s, when underwater archaeology was in its infancy: two jumbled amphora cargoes salvaged by a scuba team led by J.-Y. Cousteau resulted in confused interpretations and academic disputes, until qualified archaeologists restudied the site and determined that there were in fact two distinct wrecks, a first century BCE ship lying on top of a second century BCE vessel [Fig. 8]. In this case the correct understanding of typologies and of archaeological site formation processes proved crucial (Parker 1992, 200-201).

The challenges of interpreting the origins, dates and usage cycles of transport amphoras continue to confront archaeologists and ancient historians even as increasingly sophisticated provenancing and dating methods become available (Peacock and Williams 1986). While historians comb literary references for specific and incidental insights into the uses of amphoras in everyday life, archaeologists also turn to scientific methods including chemical and physical analyses to retrieve information about the vessels' origins and their contents (e.g., Fantuzzi et al. 2016). Organic residues can be determined using liquid chromatography mass spectrometry; tartaric acid, for example is an indicator for the presence of wine. Petrological studies of vessel fabric can point to likely production centers, where such centers have been identified. Such scientific tools are allowing a more nuanced understanding of amphora production and use in the ancient world.

In Egypt, the discovery of amphoras still containing wine, carefully arranged

around Tutankhamun's burial sarcophagus, reflects the high status and symbolism of wine consumption in Egyptian culture, documented since the pre-dynastic period (Guasch-Jané 2011). Over three thousand years later in Rome, the term 'amphora' was used to designate a specific measure of volume, and a standard prototype was kept in the Temple of Jupiter on the Capitoline Hill. Thus amphoras have played roles from the most exalted to the most pragmatic and even mundane: from religious ritual to measurement standard to construction fill. Their durability gave them long lives during their prime in the ancient world, as well as in modern times for archaeologists seeking answers to questions of trade, consumption patterns and everyday life [Fig. 9].



Fig. 8 | Two groups of amphoras retrieved from the Grand Congloué shipwreck site, first investigated by Jacques-Yves Cousteau in the early 1950s. Cousteau stands behind archaeologist Ferdinand Lallemand who holds an early first century BCE Dressel 1A amphora; the big-bellied amphora to the far right is a second century BCE Graeco-Roman type. Photo from Edgerton Digital Collection [HEE 00031], courtesy of MIT Museum © 2010.

Fig. 9 | Cupids decant wine from amphoras in a playful first century CE fresco decorating the tirlclium of the Casa dei Vettii at Pompeii.

## BIBLIOGRAPHY

- Alpözen et al. 1995  
T. Ogus Alpözen, A. Harun Ozdas, Bahadır Berkaya, *Commercial Amphoras of the Bodrum Museum of Underwater Archaeology. Maritime trade of the Mediterranean in ancient times*, Bodrum 1995.
- Ballard et al. 2002  
R. Ballard, L. Stager, D. Master, D. Yoeger, D. Mindell, L.L. Whitcomb, H. Singh, D. Piechota, *Iron Age Shipwrecks in Deep Water off Ashkelon, Israel*, "American Journal of Archaeology" 106.2, 2002, 151-68.
- Guasch-Jané 2011  
M.R. Guasch-Jané, "The meaning of wine in Egyptian Tombs", "Antiquity" 85, 2011, 851-858.
- Parker 1992  
A.J. Parker, *Ancient Shipwrecks of the Mediterranean and the Roman Provinces*, Oxford 1992.
- Peacock and Williams 1986  
D.P.S. Peacock and D.F. Williams, *Amphorae and the Roman Economy: An Introductory Guide*, London 1986.
- Pulak 1998  
C. Pulak, *The Uluburun Shipwreck: An Overview*, "International Journal of Nautical Archaeology" 27.3, 1998, 188-224.
- University of Southampton 2014  
University of Southampton, *Roman amphorae: a digital resource*, York 2014.
- Fantuzzi et al. 2016  
L. Fantuzzi, M.A. Cau Ontiveros, X. Aquilué, *Archaeometric Characterization of Amphorae from the Late Antique City of Emporiae (Catalonia, Spain)*, "Archaeometry 51 Suppl. S1 (2016), 1-22.

## ENGLISH ABSTRACT

Trading two-handled clay storage jars known as amphorae were used for centuries across the ancient Mediterranean world to carry commodities including wine, oil and other goods. As intrinsically sturdy structures, they survived well in the archaeological record and provide significant information about trade patterns and mechanisms. They were designed to be efficiently stacked in ship holds; so the advent of shipwreck cargo studies over the past half-century has provided a great deal of information on actual maritime trade patterns in wine. Amphora shapes evolved to reflect their origin and original content, and their painted and engraved markings indicated their producers and traders. Recycled amphorae could be used for a variety of secondary uses, including building materials. Their role in the wine trade throughout the Mediterranean area underscores complex cultural and social interactions across the regions, as drinking customs and traditions spread beyond their origins. Scientific techniques have evolved so much that they are able to give us ever more precise information about amphora origins and usage.



## Il vino nella monetazione greca di Sicilia

Lorenzo Lazzarini

La moneta, come è noto, nacque nella seconda metà del VII secolo a.C. in Asia Minore, più precisamente nelle antiche regioni della Ionia e Lidia corrispondenti all'attuale Turchia centro occidentale che si affaccia sulla costa egea. Il primo metallo a essere monetato mediante battitura fu l'elettro, una lega naturale di oro e argento presto integrata da analoghe leghe sintetiche a vario titolo in oro, e solo dopo vari decenni sotto il regno di re lidi quali Alyatte e soprattutto Creso (560-546 a.C.), da monete di oro e di argento, metallo quest'ultimo che per quasi duecento anni rimase pressoché esclusivo nel mondo greco, almeno sino alla metà del V secolo quando comparve in Sicilia, e poco dopo nel Sud Italia, il bronzo monetato.

È del tutto probabile che la moneta sia nata per una duplice iniziativa dei re della Lidia e di ricchi privati delle colonie greche ioniche per favorire gli scambi di consistenti beni e proprietà, riscuotendo rapidamente molto successo come è dimostrato dalla sua vasta diffusione nella prima metà del VI secolo nella maggior parte delle *poleis* elleniche microasiatiche, dalle quali si irradiò verso occidente nelle isole egee e nella madrepatria, rapidamente raggiungendo le colonie magnogreche e siceliote attorno alla metà di quel secolo.

Nell'Italia meridionale furono proprio le colonie achee della Lucania, prima fra tutte Sibari, capitale di un vero e proprio impero che controllava due dozzine di centri greco-indigeni, subito seguita dalla rivale Crotone, da Metaponto, poi da Poseidonia, Caulonia, Laos e Taranto, a emettere un'articolata serie di nominali di argento incusi, cioè in una tecnica con una medesima figura in rilievo al dritto e in incavo (non esattamente corrispondenti) al rovescio. Tale insolita tecnica aveva lo scopo precipuo di rendere difficile la ribattitura e quindi la eventuale migrazione di metallo prezioso da una regione che ne era quasi del tutto priva verso altre, sia con finalità di ribattitura, sia di tesaurizzazione.

In Sicilia la prima città a battere moneta, come a Sibari verso il 550 a.C., fu senza dubbio Selinunte, sub-colonia di Megara Iblea fondata al confine

occidentale tra l'area greca e la punica, che si arricchì ininterrottamente per oltre un secolo con gli scambi commerciali con i suoi vicini élimi e di origine cartaginese, abbisognando così di un efficace mezzo quale la moneta, che i commerci grandemente facilitava, e in più era utile anche a finanziare il suo incredibilmente ricco programma di abbellimento urbanistico mediante l'edificazione di un gran numero di templi. L'esempio di Selinunte venne subito dopo seguito da Himera, e poco più tardi da Naxos, la più antica colonia greca di Sicilia, città alle quali si affiancarono negli ultimi decenni del secolo Zancle (Messina), Siracusa e Agrigento. Tutte le altre grandi colonie greche dell'isola – Gela, Katane, Leontinoi e Kamarina, imitate dai più importanti centri élimi quali Erice e Segesta e punici (ad es. Motya e Panormo) – si dotarono di loro emissioni nella prima metà del V secolo a.C., avendo la moneta assunto per una *polis* o gruppo etnico la più immediata espressione di indipendenza politica e prosperità economica.

Nella monetazione greca in generale, i tipi figurativi che compaiono sui due versi del tondello erano principalmente riferiti ai culti di dei, eroi o fondatori della *polis* (ad es. di Atena ad Atene, di Poseidone a Poseidonia, di Eracle a Dicea, di Taras a Taranto) o a miti locali (ad es. del Minotauro a Cnosso) o a immagini simboliche del potere che spesso rimasero tali per secoli, come il leone per i re lidi o l'aquila di Zeus a Olimpia, o a singolari prodotti della natura o dell'attività umana caratterizzanti una determinata area geografica. Sono quest'ultimi tipi che qui ci interessano; verranno in particolare considerati quelli riferibili al vino, con rappresentazioni della vite e dei suoi frutti, di Dioniso dio del vino e del suo tiaso (corteo di fauni, satiri, sileni e menadi e/o di animali come gli asini e le pantere, che lo seguivano nelle sue peregrinazioni e manifestazioni).

I tipi legati alla natura erano sia animali sia vegetali e molto spesso "parlanti": dei primi basti ricordare i delfini presi a simbolo da molte città greche site sulle coste di isole (ad es. Zancle-Messana in Sicilia, Tera e Carpatò nell'Egeo) o la foca monaca per Focea e il gallo, l'animale che annuncia il giorno, per Himera; dei secondi il silfio, pianta medicinale spontanea che fece la fortuna della libica Cirene, e la foglia di sèlino (lo smirnio) per Selinunte o la palma che compare su molte monete puniche della Sicilia e richiama l'Africa, luogo di origine dei fondatori cartaginesi.

I tipi connessi ai prodotti dell'uomo sono ben più numerosi dei precedenti, in quanto caricati anche di un intento propagandistico, annunciando ciò che una città o un popolo produceva di tipico, favorendo così i com-

merci e l'economia dei luoghi. Tra questi tipi, un posto senz'altro preminente spetta alla spiga di orzo/grano che, ad es. contraddistinse tutta la monetazione di Metaponto, ma che compare in molte altre *poleis* come ad es. a Eraclea Minoa e in altre città della Sicilia, e ricorda non soltanto il pane, ma anche Demetra la dea delle messi il cui culto era diffusissimo in Sicilia e in molte regioni della Grecia continentale.

Subito dopo si può porre il grappolo d'uva e la vite che riconducono immediatamente a una produzione di vino e a un locale culto di Dioniso, divinità che è spesso raffigurata sulle monete greche e rimanda anch'essa alla coltura della vite. Ma lo stesso rimando è anche evidente nella raffigurazioni di *oinochoai*, cantari e crateri, cioè di contenitori per vino o sue miscele con acqua, che assieme a anfore vinarie compaiono numerosissime sulle facce di monete di vari metalli, ad es. ad Apollonia e Taso, città della Macedonia, regione che dall'antichità ai nostri giorni ha sempre prodotto ottimi vini.

Nell'Ellade erano davvero numerosissime le *poleis* produttrici di vini famosi, tra queste, nel continente, Mende, Maronea, Locri Opunzia e, tra le isole, Ceo, Chio e Samo. La produzione trovò spesso riscontro nei tipi monetali di queste località: a Ioulis, città principale di Ceo, già nel 515 a.C. compare un grappolo d'uva [Fig. 1] come simbolo principale al dritto di uno statere, come poco dopo a Pepareto (l'isola ora denominata Scopelo).

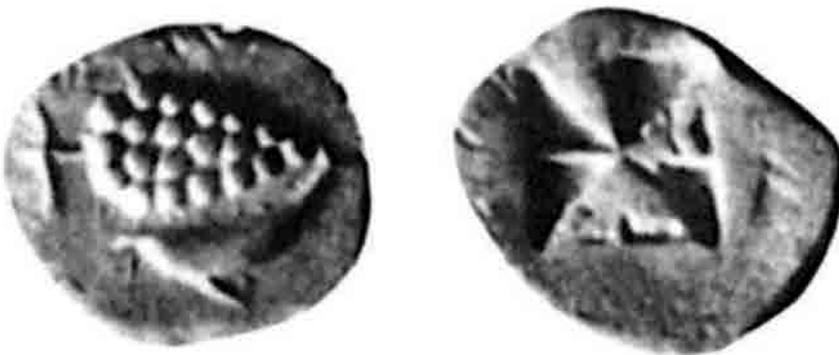


Fig. 1 | Statero di Ioulis (isola di Ceo, Grecia), 520-15 a. C. con al D/grappolo d'uva, e delfino nel campo; al R/quadrato incuso irregolare, a forma di pale da mulino a vento.

Nei tetradrammi di Mende all'inizio del V secolo a.C. appare un asino itifallico, simbolo dionisiaco, con in bocca un grappolo d'uva e, a metà dello stesso secolo, un Dioniso steso sul dorso di questo suo animale prediletto al dritto e un albero di vite con abbondanti frutti al rovescio, albero che verrà poi imitato da Maronea e altre città della Tracia.

In Magna Grecia, in un sito ancora sconosciuto, il popolo indigeno dei Serdaioi, alleati di Sibari, coniarono attorno al 480 a.C. rarissimi stateri e frazioni argentee con l'immagine di un Dioniso stante [Fig. 2] o di una sua parte (la testa) nei nominali minori e, sul rovescio, un tralcio di vite con grappolo d'uva o un semplice grappolo d'uva, rispettivamente, chiaro indizio della principale economia del loro sostentamento.

Analogamente in Sicilia, attorno al 530-520 a.C., la già citata colonia di Nasso, fondata da greci provenienti da Calcide nell'Eubea e dall'isola egea di Nasso, adottò una stupenda testa arcaica di Dioniso al dritto e un grappolo d'uva al rovescio di sue dracme e relative frazioni che chiaramente attestavano i principali culto e produzione della *polis*.

Questi tipi continuarono anche nel V secolo quando a essi si affiancarono



Fig. 3 | Stateri dei Serdaioi (Lucania), 490-470 a.C. Sopra: Dioniso stante con cantaro nella mano destra e tralcio di vite nella sx./tralcio di vite con grappolo d'uva tra due foglie. Sotto: diobolo con testa di Dioniso/grappolo d'uva.

quelli di un sileno itifallico nell'atto di bere vino da un *kantaros* in tetradrammi unanimemente ritenuti i capolavori assoluti dello stile severo [Fig. 3] e classico siceliota. La città continuò a vivere di commercio vinario sino al 403, quando venne distrutta dal tiranno siracusano Dionigi I: i superstiti si rifugiarono sulle alte pendici del monte Tauro dove più tardi fondarono Tauromenio (Taormina).

Nel V secolo anche il piccolo centro siculo di Galaria, la cui localizzazione è tuttora incerta (forse poco lontano da Camarina), dovette prosperare grazie alla produzione di vino, come si deduce dai tipi dionisiaci (Dioniso stante con nelle mani cantaro e tirso e grappolo d'uva) presenti sulle sue rare piccole lire argentee, mentre i riferimenti alla coltura della vite sono presenti sulle facce di molte monete bronzee dei secoli IV-II a.C., ad es. emesse da Nacona, dove un Dioniso va a spasso sul dorso di un asino come a Mende, Catania, Calacte [Fig. 4], Tauromenio e Alesa Arconidea, sui cui rovesci compaiono grappoli d'uva, ecc., testimoniando dell'importanza della produzione vinaria siceliota, continuata e testimoniata numismaticamente (ad es. a Enna ed Entella) anche in epoca romana, così che si può indubbiamente affermare essa sia proseguita senza interruzioni nel Medioevo ed epoche successive arrivando sino ai giorni nostri.



Fig. 5 | Tetradramma di Naxos (Sicilia), 460 ca. a.C., testa di Dioniso con corona di foglie di edera/sileno nudo itifallico alza il cratere con la destra per bere.

Fig. 4 | Quadrante di Calacte (Sicilia), dominazione romana, 200-150 a.C., testa giovanile di Dioniso con corona di foglie d'edera/grappolo d'uva con due foglie.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Bernhart 1949

M. Bernhart, *Dionysos und seine Familie auf griechischen M?nzen*, "Jahrbuch f?r Numismatik und Geldgesichte", I, M?nchen 1949.

Calciati 1983

R. Calciati, *Corpus Nummorum Siculorum. La monetazione di bronzo*, Voll. I-III, Milano 1983.

Cahn 1944

H. A. Cahn, *Die M?nzen der sizilischen Stadt Naxos*, Basel 1944.

Campana s.d.

A. Campana, *Corpus Nummorum Antiquae Italiae*, pubblicato a schede in vari anni come inserti nella rivista "Panorama Numismatico".

Caruso, Monterosso 2012

F. Caruso, G. Monterosso (a cura di), *Dionysos, mito, immagine, teatro*, Catalogo della mostra, Museo Regionale P. Orsi, 10 maggio-30 settembre 2012, Siracusa 2012.

Franke, Marathaki 1999

P. R. Franke, I. Marathaki, *Wine and coins in ancient Greece*, Athens 1999.

Giacobello 2015

F. Giacobello, *Dioniso, Mito, rito e teatro*, Venezia 2015.

Giesecke 1923

W. Giesecke, *Sicilia Numismatica*, Leipzig 1923.

Gàbrici 1927

E. Gàbrici, *Catalogo delle monete di bronzo della Sicilia antica*, Palermo 1927.

Hill 1903

G. F. Hill, *Coins of ancient Sicily*, Westminster 1903.

Kraay 1976

C. M. Kraay, *Archaic and Classical Greek coins*, London 1976.

Rutter 2001

N. K. Rutter., *Historia Numorum, Italy*, London 2001.

Sheedy 2006

K. A. Sheedy, *The Archaic and Early Classical coinages of the Cyclades*, London 2006.

Spagnoli 2013

E. Spagnoli, *La prima moneta in Magna Grecia: il caso di Sibari*, Pomigliano D'Arco (Na), 2013. English abstract

## ENGLISH ABSTRACT

The first coinage took place in the second half of the VII c. B.C. in the kingdom of Lydia and in some of the most important coastal *poleis* of Asia Minor; a few decades afterwards it spread in the Aegean islands and in Continental Greece. It reached the colonies of Magna Graecia and Sicily in the fifties/forties of the VI c. B.C., Sybaris and Selinus being the first cities to adopt silver coins as a mean of internal commerce and international exchanges. In Sicily, as for most of the Greek cities, the city emitting the coins is identifiable from the images shown on the two faces of the coin itself, normally referring to local gods, myths, or products of the land. Given the importance of wine production in several Siceliote centres, Dionysos and his attributes – as well as subjects connected to his *thiasos* or to wine, such as satyrs and fauns, grapes and *kantharoi* or *oinochoai* – are often depicted on one or on both sides of the coins. This is for example the case for the city of Naxos in Sicily, now Giardini Naxos, where around 530 B.C. a beautiful Archaic head of the god of wine is associated with a grape on the reverse of the coin; or later in 460 B.C. the reverse will show a ithyphallic silenus drinking from a cup. The paper also mentions the other Siceliote cities – such as Catana, Calacte, Galaria, Nacona and Tauromenio – whose coin types like those described above clearly witness a wine production in the Greek and Roman periods.



Fig. 1 | Particolare del deposito di anfore vinarie (in totale ca. 800), scoperto nella Stoà W di Kamarina. Museo archeologico terracqueo di Kamarina.

## Archeologia e cultura del vino in Sicilia

Elena Flavia Castagnino Berlinghieri

Nel repertorio dell'immaginario iconografico della mitografia antica del mondo greco, la vite e l'uva rappresentano il dono del dio straniero itinerante, il dono sovranaturale di Dioniso che, grazie alla vite e ai suoi frutti, ha il potere di mettere in contatto mondi lontani e culturalmente diversi che, reclamando i suoi doni, conquistano e reinterpretano il senso di una comune identità collettiva.

Il "dono di Dioniso" cantato da Omero e minuziosamente descritto nella decorazione dello scudo di Achille con vigne e scene di vendemmia (Il. XVIII, 561-572), rappresenta il comune denominatore che segna le tappe più significative della vita dell'uomo tra potere e quotidianità, in Sicilia, in Oriente come in Occidente: dai solenni giuramenti ai banchetti, dai riti funebri alle cerimonie religiose, dai matrimoni ai simposi all'uso di tutti i giorni.

La Sicilia, grazie alla mescolanza di differenti elementi culturali filtrati dalla mediazione autoctona e arricchiti dagli apporti transmarini, soprattutto nell'area sud-orientale dell'isola rappresenta un modello fondamentale per lo studio dei vigneti, della produzione vinicola, del bere conviviale, del fenomeno simposiale e di tutto quello che ruota intorno alla cultura del vino.

È Diodoro Siculo a fornire il ritratto di una cantina siciliana della fine del V secolo a.C., nel passo in cui tratteggia la meraviglia dello storico Policleto di Larissa alla sua vista nella dimora del facoltoso acragantino Teliias. Da quella circostanza scaturì una delle descrizioni più significative di cantina greca siciliana, che lascia intuire l'intensa attività produttiva di un' "impresa vitivinicola" come quella del "primo cittadino per ricchezza e moralità di Akragas" (Diod., XIII, 89, 90) che possedeva

300 *pithoi* incassati nella viva roccia, ciascuno dei quali conteneva 100 anfore e, accanto ad essi, un pigiatoio rivestito di calce della capacità di 1000 anfore [ndr la capacità di misura di un'anfora era in media 20-30 litri ca.], da cui il vino scorreva nei *pithoi* tramite un sistema di canalizzazione (Diod., XIII, 83, 3).

Sul piano archeologico, il deposito contenente circa 800 anfore vinarie scoperto nella Stoà W di Kamarina, associato ad altri più piccoli magazzini (Di Stefano, 1999, 151; 1993-1994, 1369), assai probabilmente utilizzati per accogliere le *cellae vinariae* di un articolato complesso vitivinicolo, sembrerebbe richiamare la celebre cantina di Tellias, almeno per la considerevole capacità di approvvigionamento [Fig. 1].

In questo scenario economico-produttivo, una posizione di 'qualità' spetta a quei vini prodotti in Sicilia considerati, come diffusamente celebrati dalle fonti letterarie (Cerchiai Manodori Sagredo, 2013), tra i grandi crus dell'antichità. Essi rivelano nei loro nomi una stretta parentela con i luoghi e i terreni generosi che li hanno nutriti: il *Murgentinum* da *Murgenta*, Morgantina; il *Tauromerianum* da *Tauromenion*, Taormina; l'*Haluntinum* da San Marco d'Alunzio (sul *Murgentinum*, cfr. Cato, *De Agr.* 6, 4; Varrone I, 25; Plinio, *Nat. Hist.* XIV, 35-38; Columella III, 2, 27; sul *Tauromenion*, cfr. Varrone, I, 25; Plinio, *Nat. Hist.* XIV, 25 e 66; Esichio, s. v.; sull'*Haluntinum*, cfr. Plinio, *Nat. Hist.* XIV, 80).

Una parte del ricco terreno di Eoro era probabilmente dedicato alla coltivazione del *Pollios*, il vino amabile di Siracusa che viene ritenuto da molte fonti oriundo della Tracia (cfr. Arcestrato di Gela e Ippi di Reggio citati in Ateneo, *Deipn.* I, 28 b-c, 31 b): un espediente letterario questo, che ne nobilitava la genealogia attraverso una diretta discendenza dalla terra che aveva dato i natali a Dioniso. *Pollios* è lo stesso vino dolce da invecchiamento, forse antenato del Moscato di Siracusa, paragonato per qualità a quello di Lesbo e considerato il miglior vino sul mercato, talvolta ricordato anche come *Biblinos* (Teocrito, *Id.* XIV, 15), un vino che dopo il quarto anno è profumato come fosse appena uscito dalla pressa, ritenuto simile al miglior vino prodotto nell'isola di Cos. Alcuni di questi vitigni sono ancora oggi coltivati nelle regioni più famose del continente: dal Nero d'Avola al Moscato di Siracusa, dal Grillo al Cerasuolo di Vittoria e al Syrah, solo per citarne alcuni tra i più conosciuti. Il Syrah, in particolare, di colore rosso intenso e tendente al granato, tra i vitigni più complessi dell'ampelografia mondiale, sembrerebbe richiamare, almeno nella radice del suo nome, una possibile origine siracusana (Meredith e Boursiquot 2008, 17-20).

A testimonianza del dinamismo d'impresa che caratterizza questo settore, si ricordano alcuni contratti di vendita, tra cui quello che si riferisce alla cessione di un intero vigneto, corredato di tutte le infrastrutture necessarie all'impianto produttivo, nell'iscrizione che cita anche il nome del

protagonista della compravendita, un certo *Luson*, figlio di *Hippias* (Manganaro 1989, 203-205). Queste pratiche e consuetudini rappresentano la realtà di un'élite della società 'imprenditoriale' della Sicilia antica e coinvolgono nella loro quotidianità allo stesso tempo un'attività agricola specializzata – che richiedeva l'impiego di una cospicua forza lavoro con competenze specifiche che vanno affinando nel tempo le tecniche colturali – i sistemi di lavorazione nonché le modalità di gestione e organizzazione nello scenario produttivo.

L'aspetto immediato che affiora dalle più recenti ricerche nel territorio siciliano (Olcese et alii, in questo stesso numero di *Engramma*) è segnato, nella fase tardo-ellenistica e in quella successiva alla conquista romana, dall'emergere di un paesaggio variamente antropizzato, caratterizzato dalla presenza di insediamenti rurali di varia estensione che, da un lato, sembrano seguire le vocazioni produttive ereditate da un patrimonio di conoscenze comuni, dall'altro, delineano nuovi orizzonti produttivi per rispondere alle sopraggiunte esigenze imposte dal nuovo panorama politico che in età tardo-antica sarebbero ruotate attorno alla *villa*.

Tentare una ricostruzione del paesaggio produttivo delle *villae* nelle sue varie fasi storiche e nelle correlate problematiche economiche equivale a tracciare un quadro complesso dove a ogni testimonianza risponde un micro-contesto culturale che soddisfa criteri topografici e agronomici specifici. Tra questi, il caso della Villa che sorgeva lungo il corso del Tellaro in contrada Cadeddi, rappresenta in modo emblematico la specificità di un'intensa attività produttiva in senso vitivinicolo in età tardoantica. Forse come in nessun'altra parte dell'Occidente, la Villa del Tellaro sembra celebrare il vino siciliano nella magnifica scena della mescita del vino al banchetto *en plein air* ambientato sotto una tenda.

Nella 'Stanza dei crateri' poi, la ricchezza dei prodotti della terra presenti nella sua scenografica pavimentazione musiva è stata recentemente a ragione ribattezzata 'Stanza di Bacco' (Wilson 2016, 63-74), confermando ancora una volta l'esaltazione di Dioniso come celebrazione dell'esperienza condivisa del 'bere', come esercizio 'sociale' guidato dall'*euphrosyne*, secondo norme simposiali che ritualizzano il consumo conviviale del vino.

Nel dipanarsi delle colture degradanti fino al mare con ritmo regolare, ormai tutt'uno con un paesaggio antropizzato e ben ordinato della cuspi-de sud-orientale della Sicilia, la vite e il vino del territorio siracusano si

coniugavano agli impianti di grandi e piccole *villae*; e le annesse strutture produttive evocano ancora oggi aulici rimandi a divinità, numi ed eroi che prendevano parte a sontuose libagioni e impegnati simposi [Fig. 2]. Nel siracusano, i Greci e in seguito i Romani – parallelamente alle pratiche religiose connesse ai culti mistici di Dioniso/Bacco e al mondo dionisiaco – riuscirono ad affinare talmente le loro tecniche di coltivazione e di selezione delle viti, da assicurarsi prodotti di alta qualità e porre la Sicilia sud-orientale al centro di un complesso circuito di traffici mercantili. Ancor più, l'ascesa del cristianesimo avrebbe poi contribuito senza dubbio ad attribuire al vino un'ulteriore valenza sacralizzante.

Della Villa del Tellaro, straordinario esempio di architettura tardo-romana ispirata appunto al modello economico della *villa*, conosciamo solo la piccola porzione della sua *pars urbana*, rinvenuta casualmente negli anni '70 del secolo scorso negli strati di fondazione di una masseria d'età sette-ottocentesca (Voza 1973a; Voza 1973b). Oggi rimane a vista, musealizzato, un frammento della *pars urbana* destinata alla residenza del *dominus* e della sua *familia*, che si articola intorno a un grande *peristylum* con sala rettangolare a cielo aperto, cinta da un quadriportico a colonnato. Ben poco conosciamo, invece, delle parti *fructuaria* e *rustica* della Villa, ovvero quelle destinate rispettivamente alla lavorazione e custodia dei frutti



Fig. 2 | Particolare di una scena di simposio da un cratere a campana attico a figure rosse attribuito al pittore di Nicia, esponente della scuola tebano-attica e attivo alla fine del IV a.C. I commensali sdraiati sulle klinai giocano al kottabos mentre una fanciulla stante suona l'aulos. Al muro è appesa una corona. Collezione Salamanca Inv. 11020. Museo Archeologico Nazionale di Madrid.

della terra (olio, vino e grano) e ai magazzini per gli utensili da lavoro, sebbene siano stati rinvenuti anche un certo numero di indicatori correlabili alle attività produttive come macine, frammenti di *dolia*, falcetti, ecc., dei quali riferisce Columella nel suo celebre trattato.

La strategica posizione di questa Villa lungo le ubertose rive del Tellaro – che domina il paesaggio agrario fino ad Eloro e quindi fino al mare immediatamente prospiciente – insieme alla lussureggiante vegetazione della contrada Cadeddi in cui essa sorge, rappresentano dunque le coordinate principali di un sistema che ne faceva la proprietà ideale del suo *dominus*, ovvero di quell'aristocratico intellettuale che si dedicava all'*otium honestum* per controllare le attività produttive del proprio *fundus*, del quale tuttavia non ci è dato di conoscere il nome. Gli ambienti funzionali e gli apparati decorativi tipici dell'Occidente romano si combinano secondo una logica dell' 'abitare' che nel tardo-antico supera il concetto stesso di residenza destinata alla sussistenza della *familia* del *dominus*, per quanto agiata, per diventare un luogo di rappresentanza politico-amministrativa, epicentro di un complesso produttivo all'interno del latifondo. In questo scenario, mentre il *dominus* conduceva gli affari relativi al suo latifondo, la *pars urbana* della Villa si articolava in spazi di rappresentanza, sale d'udienza e tricliniari, corredate da lussuose suppellettili, rivestimenti marmorei e tappeti musivi tra i più preziosi, assecondando così al tempo stesso le esigenze di prestigio richieste dal *dominus*.

Come sostiene Wilson a proposito della Villa tardo-antica di Piazza Armerina (Wilson 1983a), dove non sono stati trovati ambienti adatti a ospitare i dipendenti amministrativi e i servi diretti del *dominus* con le relative famiglie, anche per la Villa del Tellaro è ipotizzabile che questi spazi dovessero essere situati in una zona separata, più strettamente connessa con strutture funzionali alle attività agricole e probabilmente individuabili (Carandini, Ricci, De Vos 1982, 163; cfr. anche Wilson 1983b, 69-70) nel quartiere che ha restituito scarichi di fornace tardo-imperiali o bizantini.

La Villa del Tellaro, di cui è fruibile solo una piccola parte rispetto alla ben maggiore estensione originaria del complesso, rappresenta uno dei pochi casi finora documentati in Sicilia – insieme alle ville di Piazza Armerina e di Patti Marina – che possano identificarsi come residenze rurali tardo-antiche di grandi dimensioni, caratterizzate da considerevoli manifestazioni di lusso. Particolarmente significativi sono i mosaici policromi con scene figurate correnti e/o geometriche che si sviluppano sul piano pavimentale. La scena del riscatto del corpo di Ettore e la pesatura del

suo corpo con le figure di Ulisse, Achille e Diomede sono scene tratte dall'Iliade che, insieme alle scene di caccia e di Eroti e Satiri, rientrano in un codice rappresentativo conosciuto ed è reso con una freschezza compositiva e cromatica di alto livello che trova confronti solo nell'Africa proconsolare (Wilson 2016).

Tra i mosaici la scena più interessante per la sua connotazione conviviale è quella del banchetto *en plein air*, che rappresenta un momento di libagione dove la mescita del vino ricorre in diversi gesti significativi. La scena evoca certamente, nella sua dimensione simbolica, quella del simposio, al quale prendevano parte esclusivamente uomini, seguendo un cerimoniale rispettoso di precise norme liturgiche dove la presenza di Dioniso era assicurata dalla bevanda che lui stesso aveva dato in dono all'uomo. L'atmosfera è quella di una festa in cui il bere insieme si configurava come un atto mistico-sacrale con tanto di offerte votive, ghirlande di edera e mirto, inni alla divinità generalmente accompagnati dall'*aulòs*, dalla cetra o dalla lira. Qui i convitati sono disposti intorno a uno *stibadium*, sotto una tenda tesa fra i rami di alberi illustrati in maniera sorprendentemente realistica. Nella parte mediana della scena si notano tracce di un cattivo restauro eseguito in antico, dove del commensale posto al centro (forse il *dominus*) resta solo il braccio sinistro.



Fig. 3 | Villa del Tellaro, particolare della scena di banchetto. Il personaggio (servo) a sinistra, trattiene nelle mani due contenitori per servire liquidi, con la sua destra versa un liquido non meglio identificato nel bicchiere, già mezzo pieno di vino rosso, reso con piccole tessere musive da un bel colore rosso rubicondo che lo identificano, trattenuto dal primo banchettante.

Nella scena a sinistra è rappresentato un momento particolarmente importante del convivio [Fig. 3], ovvero l'atto del miscelare il vino con l'acqua (forse già aromatizzata), presumibilmente secondo quantità prescritte dal simposiarca, *arbiter bibendi* dell'occasione. Il personaggio a sinistra, un servo, trattiene nelle mani due contenitori per servire liquidi: con la sua destra versa un liquido non meglio identificato nel bicchiere tenuto dal primo banchettante, già mezzo pieno di vino rosso e reso con piccole tessere musive da un bel colore rubicondo; nella scena contigua a sinistra vi è una cesta con altri tre contenitori della stessa tipologia vascolare.

Al lato diametralmente opposto della mensa [Fig. 4] corrisponde un altro personaggio, ancora un servo, colto nell'atto del versare acqua in una patera per consentire al commensale di lavarsi le mani prima del pasto.

In questo quadro bucolico di convivialità, l'unica bevanda identificabile è inequivocabilmente il vino rosso presente nel calice del commensale a sinistra della tavola, mentre per gli altri vasi per liquidi che ritroviamo sulla scena possiamo solo provare a immaginare cosa potessero contenere. Sappiamo infatti che il vino puro, quello che i Romani chiamavano *temetum* e che i Greci, con piena consapevolezza etnocentrica, concepivano come la cifra di un modo di bere barbaro e primitivo, era miscelato con

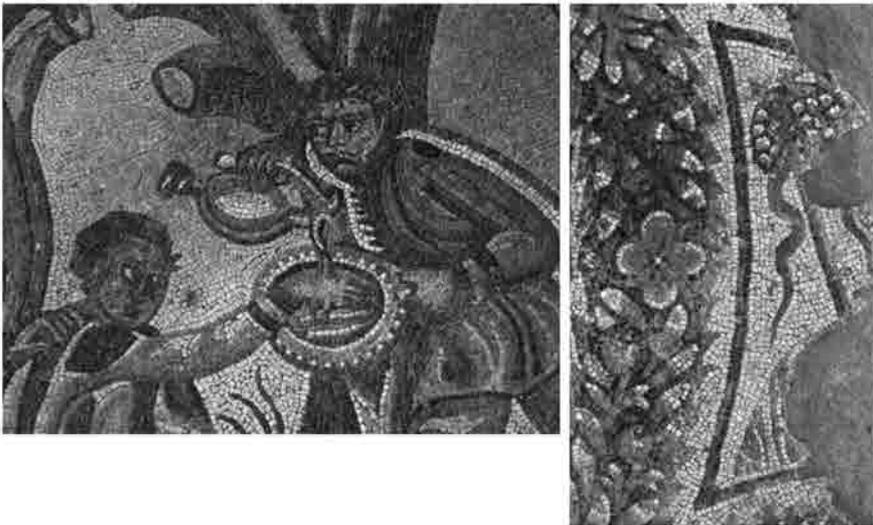


Fig. 4 | Villa del Tellaro, particolare della scena di banchetto. Sul lato destro della mensa un personaggio (servo) viene colto nell'atto di versare dell'acqua in una patera per consentire al commensale di lavarsi le mani prima del pasto.

Fig. 5 | Villa del Tellaro, particolare dei resti della pavimentazione musiva della scena centrale nella 'stanza di Bacco', di cui è riconoscibile una parte del sacro tirso con l'asta di ferula sormontata dalla pigna e i due nastri svolazzanti, tipici attributi di Bacco e dei suoi seguaci.

altre sostanze vegetali, minerali e aromatiche, dando luogo a un'ampia gamma di bevande dai bouquet più vari.

Al lato diametralmente opposto della mensa [Fig. 4] corrisponde un altro personaggio, ancora un servo, colto nell'atto del versare acqua in una patera per consentire al commensale di lavarsi le mani prima del pasto.

Le fonti classiche riferiscono che i Romani non solo provvedevano a combinare il vino con miele, mirto, rosmarino, assenzio, pistacchio, timo, issopo, menta, finocchio, ma facevano anche generoso ricorso perfino all'acqua di mare (*vini salsi*) per migliorarne le qualità. L'aggiunta dell'acqua di mare, in particolare, favoriva la conservazione del vino grazie alla presenza del cloruro di sodio, il quale, oltre a vivacizzarne il gusto, grazie alle sue proprietà antibatteriche ostacolava la fermentazione degli acidi acetici e rallentava il sorgere della muffa, tanto che Columella ne raccomandava largamente l'uso in tutte le regioni e per qualunque tipo di vendemmia:

Nec solum huic notae vini sal adhibendus est, verum, si eri possit, in omnibus regionibus omne genus vindemiae hoc ipso pondere saliendum est; nam ea res mucorem vino inesse non patitur (Col. XII, 23,3).



Fig. 6 | Villa del Casale a Piazza Armerina, particolare della pavimentazione musiva gli amorini vendemmiatori.

Fig. 7 | Villa del Casale a Piazza Armerina, particolare della pavimentazione musiva con Ulisse che offre la coppa di vino a un singolare Polifemo con tre occhi.

Il registro iconografico che si svolge nella cosiddetta 'Stanza dei crateri' è caratterizzato dalla presenza dei quattro grandi vasi, utilizzati per mescolare vino e acqua nel simposio, disposti agli angoli della sala e collegati da ricchi festoni di girali, fiori e frutti, teste di satiri e sileni, che definiscono altrettante aree sceniche, più una quinta, quella centrale, andata quasi completamente perduta.

In quest'ultima, grazie all'attenta rilettura di Wilson (Wilson 2016), è stata messa in evidenza la presenza di una porzione musiva riconducibile a un tirso [Fig. 5], di cui è distinguibile l'asta della ferula sormontata dalla pigna e i due nastri svolazzanti, attributo tipico di Bacco e dei suoi seguaci.

Alla scena centrale, che assai verosimilmente doveva accogliere il busto di Bacco con la sacra ferula, fanno eco le quattro aree semicircolari incorniciate da festoni, con i rispettivi *emblemata* raffiguranti scene di satiri e menadi presso un'ara ripresi in atto di danza con *pedum* e cembalo, che ben riverberano la dimensione sacra del culto a Dioniso e che suggeriscono di ribattezzare quest'ambiente come 'Stanza di Bacco'. La ricca varietà botanica è ancora sottolineata dalla presenza di grappoli d'uva, che fuoriescono dal cratere dell'angolo nord-est della stanza, unitamente agli altri frutti della terra nei quali Wilson identifica, tra le altre, le specie di *pyrus communis*, *mespilus germanica*, *prunus persica*.

Come al Tellaro, anche alla Villa del Casale di Piazza Armerina la rappresentazione degli eroti vendemmiatori [Fig. 6] nel cosiddetto *xystus* a pianta ovoidale, o la scena di Ulisse nell'appartamento della *domina* colto nell'atto di offrire la coppa di vino a un curioso Polifemo a tre occhi [Fig. 7], rivela a chiare note un messaggio collettivo di prosperità legato ai prodotti della terra e al piacere conviviale del vino. Allo stesso tempo non sfugge, su un altro registro di lettura, il significato allegorico del vino di Ulisse donato a Polifemo con l'inganno, fermamente consigliato dalla *ratio* che vince le passioni, per svelare forse una richiesta iconografica voluta da un proprietario della Villa colto e raffinato, a Piazza Armerina come al Tellaro.

Da quel complesso produttivo della Villa, che aveva messo a frutto i *latifundia* selezionando, piantando e coltivando i vitigni che crearono ricchezza, discende, più o meno consapevolmente, la realtà vitivinicola dell'odierna economia imprenditoriale siciliana. Oggi questa realtà sembra avviata verso una riconquista dell'antico e una riscoperta delle vocazioni del territorio, per riguadagnare un rapporto diretto tra l'uomo e l'agricoltura e tornare quindi alla dimensione che più le pertiene, come insegna Serge Latouche nella sua nota teoria della decrescita felice.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Carandini, Ricci, De Vos 1982  
A. Carandini, A. Ricci, M. De Vos, *Filosofiana. La Villa di Piazza Armerina*, Palermo 1982.
- Cerchiai Manodori Sagredo 2013  
C. Cerchiai Manodori Sagredo, *Nettare di Dioniso: la vite e il vino attraverso le parole degli autori antichi*, Roma 2013.
- Di Stefano 1998  
G. Di Stefano, *L'agorà di Camarina in Sicilia*, in *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology* (Amsterdam July 12-17, 1998), Amsterdam 1999, 149-153.  
G. Di Stefano, *Scavi e ricerche a Camarina e nel Ragusano (1988-1992)*, "Kòkalos" 39-40 (1993-1994), II, 2, 1367-1421.
- Gallocchio, Pensabene 2010  
E. Gallocchio, P. Pensabene, *Rivestimenti musivi e marmorei dello xystus di Piazza Armerina alla luce dei nuovi scavi*, in C. Angelelli e C. Salvetti (eds.), *Atti del XV Colloquio AISCOM (Aquila 4-7 febbraio 2009)*, Tivoli 2010, 333-340.
- Guidobaldi 2000  
F. Guidobaldi, *Distribuzione topografica, architettura e arredo delle domus tardoantiche*, "Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana" (catalogo della mostra), Roma 2000, 134-136.
- Manganaro 1989  
G. Manganaro, *Casa e terra a Kamarina e Morgantina nel III-II a.C.*, "Parola del Passato" 44 (1989), 189-216.
- Meredith, Boursiquot 2008  
C. P. Meredith, J. M. Boursiquot, *Origins and importance of Syrah around the world*, International Syrah Symposium (Lyon 13-14 May 2008), Oenoplurimédia, 17-20.
- Pensabene 2009  
P. Pensabene, *I mosaici della Villa Romana del Casale: distribuzione, programmi iconografici, maestranze*, in M. C. Lentini (ed.), *Mosaici Mediterranei*, Caltanissetta 2009, 87-115.
- Sfameni 2006  
C. Sfameni, *Ville residenziali nell'Italia tardoantica*, Bari 2006.
- Vera 1983  
D. Vera, *Temi e problemi della Villa di Piazza Armerina*, "Opus" 3 (1983), 581-593.
- Wilson 1982  
R. J. A. Wilson, *Roman Mosaics in Sicily: The African Connection*, "American Journal of Archaeology" 86, 3 (Jul. 1982), 419-420.
- Wilson 1983b  
R. J. A. Wilson, *Luxury Retreat, Fourth-century Style: A Millionaire Aristocrat in Late Roman Sicily*, "Opus" 3 (1983), Roma, 537-552.
- Wilson 2016  
R. J. A. Wilson, *Caddedi on the Tellaro: A Late Roman Villa in Sicily and Its Mosaics*, *Babesch Supplements* 28, Leuven 2016.
- Voza 1973a  
G. Voza, *I mosaici della Villa del Tellaro*, in G. Voza e P. Pelagatti (a cura di), *Archeologia della Sicilia sud-orientale*, Siracusa 1973, 173-179.
- G. Voza, *La Villa del Tellaro*, Siracusa 1973.

## ENGLISH ABSTRACT

This paper discusses the ancient wines considered among the *grands crus* of antiquity in Sicily, as widely mentioned by literary sources. The wealth of the late-Roman Villa on the Tellaro river, near Noto in South-East Sicily, with its extraordinary landscape still covered in vineyards and surviving polychrome mosaics in its *pars urbana*, is an emblematic model of the variety and fineness of ancient *fortunes*.

The paper also alludes to the mosaics that highlight the aristocratic taste of the Villa's *dominus*, used to entertain and impress his guests with some scenes from Homer's *Iliad*, coupled with an *en plein air* picnic (with the diner on the left holding a glass of red wine) and four overflowing craters with rich harvests goods, including grapes. The luxury of the rooms such as the 'Room of Bacchus', as recently re-baptized by Wilson (2016), seems to particularly deliver a unique message of opulence and appears to invite guests to celebrate the God of wine.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**  
anno **2017**  
numeri **141-143**

**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.**