la rivista di **engramma**
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma
150
ottobre 2017

Zum Bild, das Wort
I

a cura della Redazione di Engramma

edizioni**engramma**

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. 150 | ottobre 2017
©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
ISBN carta 978-88-94840-28-5
ISBN pdf 978-88-94840-26-1

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

9 | Zum Bild, das Wort
Redazione di Engramma

11 | La leggenda del re morto
Sara Agnoletto

33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab
Aldo Aymonino

41 | *Re-enactment* e altre storie
Cristina Baldacci

49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)
Kosme de Barañano

71 | Fate questo in memoria di me
Giuseppe Barbieri

83 | Chiari e scuri del rebus
Stefano Bartezzaghi

91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici
Maddalena Bassani

107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*
Elisa Bastianello

125 | Tra-scritture antiche
Anna Beltrametti

135 | *Nāmārūpa,* नामरूप. Nome è Forma
Guglielmo Bilancioni

147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin
Marco Biraghi

155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza
Alberto Giovanni Biuso

163 | Ut architectura poësis
Renato Bocchi

185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni sull'Ocr storico
Federico Boschetti

193 | D'Annunzio ad Arezzo
Lorenzo Braccesi

197 | Peter Behrens e l'America
Giacomo Calandra di Roccolino

213 | Esistono tanti Pantheon
Alessandro Canevari

235 | *Maiorum imagines*
Guido Cappelli

245 | Da Dioniso a Socrate
Andrea Capra

261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam
Franco Cardini

269 | Immagine come documento?
Olivia Sara Carli

287 | Winged Eye: the Dark Side of Device
Alberto Giorgio Cassani

313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose
Paolo Castelli

333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile
Maria Luisa Catoni

347 | *Fulgor ille*
Monica Centanni

357 | La parola e l'immagine della 'materia'
Giovanni Cerri

363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*
Gioachino Chiarini

369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio
Luca Ciancabilla

377 | Il cane sulla soglia
Maria Grazia Ciani

387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie
Claudia Cieri Via

409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introduc ciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*
Victoria Cirlot

433 | La curiosità di Carlo Magno
Silvia De Laude

459 | L'occhio stanco
Fernanda De Maio

469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani
Marcella De Paoli

489 | "In obscurum coni... acumen"
Agostino De Rosa

529 | Le message des papillons
Georges Didi-Hubermann

541 | ... o è dell'assoluto o non è
Massimo Donà

557 | DA1A1
Valerio Eletti

571 | Tradizioni, immagini, identità
Alberto Ferlenga

577 | Tempo del teatrino
Kurt W. Forster

585 | Salti e scatti
Susanne Franco

605 | Allusioni, ellissi, dettagli
Massimo Fusillo

611 | Mappe logiche
Paolo Garbolino

625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
Maurizio Ghelardi

637 | Un caso di narrazione spaziale
Anna Ghiraldini

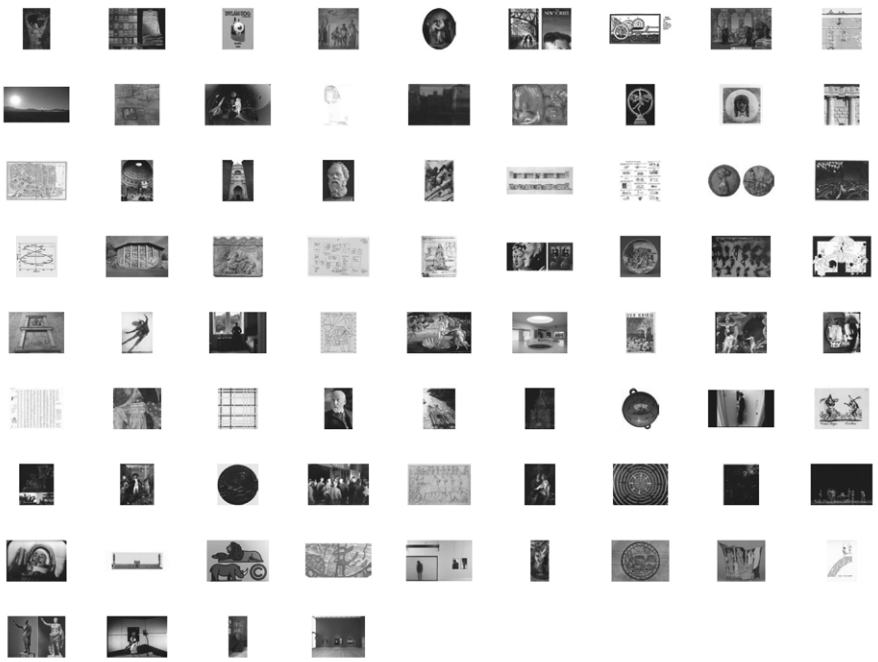
651 | “Farla finita con la fine”
Maurizio Guerri

Zum Bild, das Wort

Editoriale di Engramma n. 150

Redazione di Engramma

Un motto di Aby Warburg registrato da Gertrud Bing è *Zum Bild, das Wort*: "All'immagine, la parola!". L'immagine è l'entità fisica e luminosa su cui direttamente precipitano e si condensano impressioni e memoria degli eventi culturali, storici e sociali. Dotata di un originario potere di evocazione, di una dose inesauribile di significati, in forza della sua vitalità espressiva l'immagine contende alla parola il ruolo di principale veicolo e supporto della tradizione classica. Dal canto suo la parola si fa più icastica e seducente, per ingaggiare con l'immagine una contesa sul fronte della sua potenza estetica. Nella giostra tra prepotenza dell'immagine e primato della parola si condensa un potenziale di energia creativa che "bussando forte alla porta di Mnemosyne" – come Giordano Bruno insegna – può essere scaricato e riattivato.



gli autori di Engramma n. 150

Sara Agnoletto | Aldo Aymonino | Cristina Baldacci | Kosme de Barañano
Giuseppe Barbieri | Stefano Bartezzaghi | Maddalena Bassani
Elisa Bastianello | Anna Beltrametti | Guglielmo Bilancioni
Marco Biraghi Alberto Biuso | Renato Bocchi | Federico Boschetti
Lorenzo Braccesi Giacomo Calandra di Roccolino | Alessandro Canevari
Guido Cappelli Andrea Capra | Franco Cardini | Olivia Sara Carli
Alberto Giorgio Cassani Paolo Castelli | Maria Luisa Catoni
Monica Centanni | Giovanni Cerri | Gioachino Chiarini
Luca Ciancabilla | Maria Grazia Ciani | Claudia Cieri Via | Victoria Cirlot
| Fernanda De Maio | Silvia de Laude | Marcella De Paoli
Agostino De Rosa | Georges Didi-Huberman | Massimo Donà
Valerio Eletti | Alberto Ferlenga | Kurt W. Forster | Susanne Franco
Massimo Fusillo | Paolo Garbolino | Maurizio Ghelardi
Anna Ghiraldini | Maurizio Guerri | Antonella Huber | Raoul Kirchmayr
Chiara Lagani | Laura Leuzzi | Fabrizio Lollini | Sergio Los
Giancarlo Magnano San Lio | Barnaba Maj | Sara Marini | Peppe Nanni
Clio Nicastro | Nicola Pasqualicchio | Alessandra Pedersoli
Marina Pellanda | Rolf Petri | Gianna Pinotti | Elena Pirazzoli
Alessandro Poggio | Sergio Polano | Lionello Puppi | Marie Rebecchi
Giorgio Reolon | Stefania Rimini | Maria Rizzarelli | Marco Romano
Antonella Sbrilli | Alessandro Scafi | Simona Scattina
Amparo Serrano de Haro | Claudia Solacini | Oliver Taplin
Stefano Tomassini | Mario Torelli | Silvia Veroli
Hartmut Wulfram | Matteo Zadra

La leggenda del re morto

I figli che saettano il padre come *exemplum* di calunnia e d'empietà. Recupero di una leggenda medievale nel settimo rilievo dell'architrave del loggiato della *Calunnia di Apelle*

Sara Agnoletto

Nel rilievo scolpito sull'architrave del loggiato della *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli, in posizione A7, sono rappresentati due uomini: uno, sulla destra, siede nudo sopra un blocco di pietra, in cima a una rupe, con le braccia dietro le spalle, forse legate attorno al tronco di un albero che si intravede sullo sfondo. La sua figura, massiccia, è piegata in avanti, il capo rivolto verso il basso. Di fronte a lui, sulla sinistra del riquadro, un arciere tende l'arco e lo prende di mira, puntandolo al petto. È anch'egli nudo, ma la sua taglia è più piccola rispetto a quella dell'altra figura.

1 | Botticelli, *Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi, dettaglio; schema della *Calunnia*: in lilla la posizione del riquadro A7
2 | Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), *La sagittazione del padre morto* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, 1495 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

Il rilievo fu identificato da Hermann Ulmann come *Die Befreiung des Prometheus* (la liberazione di Prometeo), una tesi che è stata accolta anche da altri studiosi. In effetti, l'immagine presenta alcuni elementi iconografici che possono indurre a pensare si tratti del famoso episodio mitico: la fi-

gura maschile seduta con le braccia dietro le spalle, in una ambientazione rocciosa, potrebbe essere Prometeo incatenato sul monte del Caucaso; mentre la figura con l'arco potrebbe essere Ercole che libera il Titano trafiggendo con una freccia l'aquila che lo tormenta, prima di scioglierlo dalle catene che lo immobilizzano. Eppure qualcosa in questa lettura, non funziona: infatti, attenendoci rigorosamente a ciò che si vede raffigurato, Ercole starebbe sul punto di trafiggere con una freccia proprio il petto di Prometeo, e non l'aquila di cui nel riquadro non c'è nessuna traccia.

All'interno di questo breve saggio si cercherà, con l'aiuto di Jerzy Miziolek e, prima, di Wolfgang Stechow e di Carlo Delcorno che hanno dedicato all'argomento studi importanti, di ricostruire la fortuna testuale e iconografica e il valore semantico attribuito a uno dei temi meno noti dell'iconografia tardo-medievale e moderna (Stechow 1942, Delcorno 1989, Miziolek 2001). 'I figli che saettano il padre', ovvero 'La leggenda del re morto': tenteremo di dimostrare che proprio questo è il soggetto rappresentato nel rilievo del fondale della Calunnia.

La tradizione letteraria della leggenda

Nel trattato *Baba Bathra* (Ultima Porta) del *Talmud babilonese* risalente al IV secolo d.C. (il testo fu assemblato ed editato dal Rabbi Ashi, 352-427 d.C.) si riferisce di un uomo che, venuto a conoscenza del fatto che solo uno dei suoi figli è suo figlio biologico, decide di lasciargli tutti i suoi beni, senza però specificare chi egli sia. Morto l'uomo, siccome non si riesce a stabilire a chi spetti l'eredità, il caso è presentato al rabbino, che istiga i figli a recarsi al sepolcro del padre e a flagellarlo, affinché questi resusciti e sciolga ogni dubbio circa le sue volontà. Solo il figlio legittimo si rifiuta di compiere l'infame azione, cosicché il rabbino decide di consegnargli l'eredità paterna:

> In un momento di confidenziale effusione e di straziante rimorso, una madre raccomandava a calde lagrime l'onestà e la virtù alla sua fanciulla, e con vivi colori le dipingeva la propria infelicità, creata dalle sue colpe, e nell'impeto del ragionare e del piangere lasciava intendere che di dieci suoi figliuoli un solo era legittimo. Il marito ascoltò per caso questo dialogo e questa terribile confessione, la quale, confermandogli antichi sospetti, gli portò nell'animo l'angoscia e la disperazione. Giunto all'ora di disporre dei suoi averi, egli così si espresse: "Lascio tutte le mie ricchezze al mio figlio". Sorse tosto tra i giovani gravissimo dissidio, e ciascuno pretendeva di essere il figliuolo prescelto; e non potendo venire ad un accordo fra loro, si presentarono a Rav Benahà, affinché portasse sentenza. Il savio disse: "Nessuna prova qui soccorre al giudice, sulla quale possa

> posare la sua sentenza. Ordunque, recatevi tutti al sepolcro del padre e flagellatelo, finch'egli stesso sorga dalla tomba e spieghi le sue parole". Gli sciocchi si precipitarono tosto al cimitero per tentare la prova suggerita dal savio: Un solo, impedito da natura e ribrezzo, stette immobile, e dichiarò che mai non avrebbe potuto risolversi a commetter quel sacrilegio. Il savio allora disse: "Questi è il figlio prescelto: a lui spetta l'eredità paterna" (*Talmud Baba Bathra,* 58; cfr. Levi 1861, 264-265).

Carlo Delcorno, autore del saggio *I figli che saettano il padre*, riferisce che la leggenda fu adottata dalla letteratura medio-latina occidentale nella prima metà del XIII sec. "in un periodo in cui il Talmud è al centro dell'interesse della Chiesa, e diventa oggetto di polemiche e proibizioni ecclesiastiche, culminanti nei processi e nei roghi di parigini del 1242" (Delcorno 1989, 165). Diventato parte del patrimonio letterario cristiano, il racconto ebbe una diffusione amplissima e ininterrotta fino al XVIII secolo. Durante questa lunga tradizione, il testo talmudico originario fu stravolto e subì molteplici ritocchi narrativi, che riguardavano ora il numero dei figli, ora la natura della profanazione (il corpo del padre viene trafitto da lance o frecce), ora l'identità del padre (talvolta re, talvolta imperatore, talvolta militare), e la sostituzione del rabbino con un giudice, spesso identificato con il Re Salomone, un podestà o un *comes*.

Già all'inizio della sua fortuna in Occidente, si impongono due distinte letture della leggenda: una più letterale, l'altra metaforica. Alla prima lettura, che interpreta la leggenda come un *exemplum* di pietà filiale, appartiene la più antica testimonianza del racconto, inclusa nel *De Naturis rerum* di Alexander Neckam (morto nel 1217), "un autore che per la sua familiarità con i rabbini poté avere facile accesso al Talmud" (Delcorno 1989, 165). Come è evidente dal titolo che viene dato all'aneddoto – *De adolescente qui nobilitate animi nobilitatem generis declaravit* – per Neckam la storia dimostra che la virtú del figlio è il più certo indizio della sua illustre discendenza, e quindi del vincolo di sangue che lo unisce al padre defunto, "miles strenuus rebus abundans, maturi pectoris, nobilitate animi, genus geminans". Sarà ancora Neckam a introdurre, forse derivandola da fonti orientali, la macabra cronaca della prova di abilità, nella variante della gara di tiro con lancia:

> "adjecit etiam illum tanquam haeredem patri successurum qui in cadavere ibidem suspenso validissimum ictum praeberet. Milites duo praecepto comitis obtemperantes, vibrantes hastas, corpus emortuum vulneraverunt, ictibus robustissimis ipsum perforantes atrocissime" (Alexander Neckam, *De Naturis rerum*; cfr. Wright 1863, 313).

Tale variante verrà mantenuta nel poemetto confuso con i *fabliaux, Le jugement Salemon*, ma sarà sostituita, nelle successive versioni dell'episodio, dalla gara di tiro con l'arco, variante che verrà poi mutuata dalle arti figurative.

L'interpretazione della leggenda come *exemplum* di pietà filiale fu accolta dal religioso francese Stefano di Borbone che, nel *Tractatus* (la maggiore raccolta di *exempla* per la predicazione del Trecento), inserì il racconto sotto la rubrica *De pietate parentum*. Nonostante questa inserzione, nonostante la sua redazione sia stata diffusa anche dallo *Speculum morale*, e nonostante "l'exemplum figuri sotto le rubriche *De filiis* e *Filiatio* in alcune notissime raccolte, come la *Scala coeli* di Giovanni Gobi e la *Summa praedicantium* di Giovanni Bromyard" (Delcorno 1989, 166), tale lettura non godette di molta fortuna nell'ambito della predicazione. In Italia solo il più grande predicatore agostiniano del primo Trecento, Alberto da Padova (*In evangelia quadragesimalia utilissimae canciones*) e quindi, sulla sua traccia, Simone da Cremona (*Postilla super evangeliis et epistolis omnium dominicarum*), ricorsero a questo aneddoto come *exemplum*, per l'appunto, di pietà filiale.

Ma anche l'accostamento del racconto con il tema della *pietas* dovette diffondersi, dal momento che nelle *Bible historiale* l'episodio dei figli che

3 | *I figli che saettano il padre*, incisione, in Francesco Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwertigen* [...], Augspurg 1532, II-55.

saettano il padre morto illustra il *Libro dei Proverbi*, in cui viene stigmatizzato il comportamento irriverente dei figli nei confronti dei genitori:

> Chi rovina il padre e fa fuggire la madre è un figlio disonorato e infame. Figlio mio, cessa pure di ascoltare l'istruzione, se vuoi allontanarti dalle parole della sapienza" (XIX, 2627); "Chi maledice il padre e la madre vedrà spegnersi la sua lucerna nel cuore delle tenebre"(XX, 20).

Una ricezione analoga occorre nella traduzione tedesca del *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca (lib. II, cap. XLVI *De amisso patre*), pubblicata ad Augspurg nel 1532, in cui il capitolo *Von einem verlorem Vater* è corredato da un'incisione raffigurante i figli che saetano il padre morto. Anche in questa occasione l'aneddoto dei tre figli (oramai talmente noto da poterne essere tralasciata la didascalia) non viene raccontato, ma si insiste sulla pietà di padre e figlio (*pium patrem, pium ille filium*) e sull'importanza d'adottare da parte di quest'ultimo un comportamento pietoso verso il prossimo. Un secolo prima, inoltre, anche Giovanni Sercambi, nel suo *Novelliere* (raccolta toscana di novelle databile ai primi anni del Quattrocento), aveva narrato il racconto dei figli che saettano il cadavere del padre, insistendo proprio sulla pietà filiale, questa volta vincolandola indissolubilmente al perdono fraterno.

All'interno delle prediche, invece, prevalse piuttosto l'interpretazione del racconto come *exemplum blasphemiae* con "riferimento ad un sistema di immagini di origine scritturale, dove la freccia indica la parola aggressiva" (Delcorno 1989, 163). Secondo questa lettura il padre che viene saettato dai figli è il Padre celeste, le frecce sono le bestemmie, i bastardi i bestemmiatori, e il vero figlio è colui che ha orrore della bestemmia. Tale lettura si trova per la prima volta nella *Summa vitiorum* (1236-1239), opera fortunatissima del frate predicatore francese Guglielmo Peraldo che, da sola o abbinata alla *Summa virtutum*, esercitò un enorme influsso sulla predicazione e sulla letteratura religiosa, ed ebbe un'ampia diffusione in Italia dove, fin dal Quattrocento, ne circolava una versione vernacolare. Sarà questa interpretazione a fare capolino nelle prediche di Domenico Cavalca, raccolte nel *Pungilingua* (1330 ca.) nel capitolo intitolato *Del peccato del bestemmiare Dio*) e in quelle, più tarde, di Bernardino de Bustis (*Rosarium sermonum* [...], pubblicato per la prima volta nel 1494) e di Bernardino da Siena (predica XXVII *Del danno del bestemmiatore*, annotata dagli uditori a Firenze nella quaresima del 1424; predica *X Questa è la predica quanto è peccato bestemmiare Idio*, riportata dagli uditori a Siena nella primavera del 1425; e sermone *XLI De orrendo peccato blasphemiae*

et de impietatibus eius, che fa parte del *De christiana religione*, il grande manuale scritto da Bernardino dopo il 1429).

Nella cultura del XIV secolo, il gusto per l'allegoria fa sì che l'*exemplum* dei figli che saettano il padre diventi

> il veicolo allegorico dei più nuovi e disparati messaggi, mentre l'allegoria investe non più soltanto il significato complessivo del racconto, ma ne spiega pedantescamente tutti i dettagli (Delcorno 1989, 167).

Alla stesso modo Nicola Bozon, già nel secondo decennio del XIV sec., identifica i tre figli con tre distinte categorie di cristiani: coloro che fanno apertamente il male, gli ipocriti e i buoni. E ancora: nei *Gesta Romanorum* (1330 ca.), collezione di racconti e aneddoti popolarissima in tutta l'Europa rinascimentale, i figli, aumentati da tre a quattro, rappresentano i pagani, gli ebrei, gli eretici e i buoni cristiani. Inoltre, mentre "nei testimoni più antichi dell'exemplum non si precisava in che consistesse l'eredità, [...] nel Trecento il gusto per l'allegoria induce ad identificare l'eredità contesa con oggetti che hanno un forte valore simbolico nell'immaginario medievale" (Delcorno 1989, 167) come, per esempio, un *vidriarum*, trasparente allegoria del Paradiso nella *Scala coeli*, ovvero un prezioso anello che nelle *Gesta Romanorum* allude alla vita eterna.

Un altro aspetto della tradizione letteraria in aria occidentale su cui è importante soffermarsi per l'influenza che esercitò nella figurazione del soggetto, è la stretta relazione dell'*exemplum* con il celebre giudizio di Salomone, raccontato nella Bibbia (*Primo Libro dei Re*, 3, 16-27) e più tardi nelle *Antiquitates Judaicae* di Giuseppe Flavio (VIII, 2, 31). I due aneddoti sono accumunati da un chiaro nesso tematico, giacché in entrambi i casi il giudice propone una soluzione crudele (dividere a metà un neonato; profanare la salma del padre) per saggiare il sentimento di pietà nei riguardi dei parenti. Come osserva con acume Delcorno "si tratta quasi di un dittico specularmente simmetrico: nel primo giudizio si esalta la pietà della madre verso il figlio, nel secondo quella di un figlio per il padre" (Delcorno 1989, 168).

In alcuni casi il riferimento consiste solo in un rapido richiamo all'episodio biblico, abilmente menzionato nel momento in cui il giudice propone ai contendenti l'orribile prova: è questo il caso, per esempio, di Servasanto da Faenza che nella *Summa de exemplis adversus curiosos* scrive "Tunc sapiens iudex memor iudicii Salomonis consimile aliud fecit". In altri casi,

i due *exempla* sono disposti consecutivamente: nel *Summa vitiorum* del Peraldo e negli autori che ne seguono l'insegnamento (Bernardino nella sua predica sulla bestemmia del 1424; Giovanni Gritsch nel *Quadragesimale*) e in Giovanni Sercambi, il giudizio di Salomone segue la leggenda del re morto, mentre l'ordine è invertito nel *Pungilingua* di Domenico Cavalca e in un sermone quaresimale poi raccolto nel *In evangelia quadragesimalia utilissimae canciones* di Alberto da Padova.

In altri ancora la figura anonima e generica del *iudex*, del podestà, del signore o principe della terra chiamato a soprintendere al giudizio è esplicitamente soppiantata dal leggendario re di Gerusalemme. Questa versione, che in alcuni casi è associata alla "riduzione dei figli da tre a due sul modello delle due madri che si contendono il neonato" (Delcorno 1989, 168), è attestata in Francia e in testi d'area francese in lingua volgare per tre secoli. Il giudice viene expressis verbis chiamato 'Salomone' dall'anonimo autore di un poemetto intitolato *Le jugement Salemon*, conservato nella raccolta *Recueil de fabliaux, dits, contes en vers*, datata alla seconda metà del Duecento (ms. 837 del fondo francese della Bibliothèque Nationale di Parigi), nella versione delle *Lamentationes Matheoli* di Jehan Le Fèvre, il *Renart le Contrefait*, e il *Mistère du Viel Testament*. Sempre con Salomone è identificato in un *exemplum* toscano facente parte di una raccolta trascritta nel ms. Riccardiano 2735 (datato al XV sec.) e nel *Novelliere* di Giovanni Sercambi, in cui Salomone è rappresentato non già "nella sua dignità regale, ma come un giovinetto che sfida il vero giudice, suo padre Davide" (Delcorno 1989, 172).

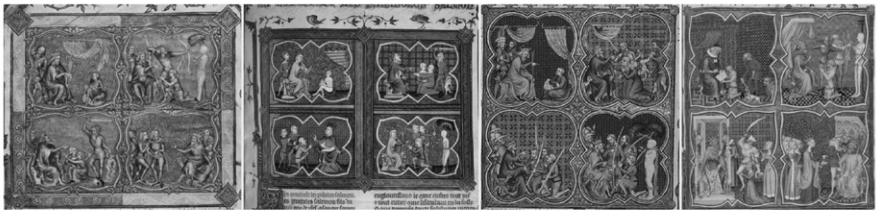
La tradizione figurativa della leggenda nell'arte d'Oltralpe

L'episodio dei figli che saettano il padre iniziò a circolare come tema figurativo nel Duecento, ed ebbe una speciale fortuna in Francia, dove di frequente fu associato alle scene bibliche del giudizio di Salomone. I primi tre testimoni di cui si ha notizia sono delle miniature risalenti al XIII sec. Due di esse sono oggi conservate presso la Pierpont Morgan Library di New York: una decora l'incipit del *Libro dei Proverbi* di Salomone di una *Bibbia* francese (1250-74) che probabilmente fu di proprietà di Isabella di Valois, figlia del re di Francia Giovanni II, andata in sposa nel 1360 a Gian Galeazzo Visconti; un'altra si trova nel margine inferiore di un foglio di uno dei salteri provenienti dalla diocesi di Liegi, datato all'incirca al 1280; la terza decora anch'essa un salterio della seconda metà del Duecento, conservato presso il Musée Historique Lorrain di Nancy.

4 | *Scene della vita di Salomone,* in *Bibbia francese*, 1250-74. New York, Pierpont Morgan Library, MS M.494, fol. 330r.
5 | *La sagittazione del padre morto* (particolare fregio inferiore), in Salterio di Liegi, seconda metà del XIII sec., New York. Nancy, Musée Historique Lorrain, Pierpont Morgan Library, MS M.183, MS. 249, fol. 39.
6 | *La sagittazione del padre morto* (particolare deI fregio inferiore). In Salterio di Liegi, seconda metà del XIII sec., New York. Nancy, Musée Historique Lorrain, Pierpont Morgan Library, MS M.183, MS. 249, fol. 39.

Nel XIV secolo, di là delle Alpi, lo stesso soggetto si trova intagliato su uno stallo del coro ligneo della cattedrale di Colonia, datato alla prima metà del secolo, ancora una volta in abbinamento con il giudizio di Salomone. Ma nel Trecento, il principale veicolo di trasmissione di questa iconografia furono i codici miniati. Nel XIV e XV sec., infatti, 'La leggenda del re morto' è di frequente l'illustrazione dell'esordio dei proverbi di Salomone nella cosiddetta *Bible historiale* (1291-1295 ca.) di Guiart Desmoulins, versione popolarissima e ampliata della *Historia scholastica* di Pietro Comestona, di cui si conservano ben 144 esemplari, completi o frammentari. In questi manoscritti la leggenda è inserita in una scena quadripartita, di cui occupa uno o talvolta anche due riquadri. Di seguito citeremo alcuni testimoni tra i tanti pervenuti (quelli già previamente riportati da Wolfagang Stechow): due esemplari della *Bible historiale* oggi conservati al British Museum di Londra, uno miniato dal maestro di Boqueteaux nel 1357 e l'altro dal "master of the coronation book of Charles V" prima del 1356; la *Bible historiale* di Carlo V (1371) del Museum Meermanno Westreenianumi dell'Aia; e la *Bible historiale* che appartenne al Duca Jean de Berry (1380-90).

Molto diffuso in Francia e nelle Fiandre, a partire dalla metà del secolo XV, in concomitanza con la perdita di popolarità della *Bible historiale*, questo tipo di rappresentazione miniata quadripartita divenne rara. Ma, nonostante la rarefazione dei testimoni, Oltralpe il motivo continuò ad essere rappresentato con frequenza: numerosi sono infatti i testimoni, soprattutto le incisioni, che ne attestano la diffusione durante il XVI secolo, particolarmente in Germania. Ancora nel XVII secolo il tema è ancora molto amato dai pittori di vetrate svizzeri (quest'ultimo sviluppo, che esula largamente rispetto l'arco cronologico di nostro interesse, si può approfondire grazie allo studio di Paul Boesch (Boesch 1954-55).



7 | Scena quadripartita con immagini dei giudizi di Salomone, in *Bible historiale*, 1357, London, British Museum, Royal MS 17 E VII vol 2, fol. 1r.
8 | Scena quadripartita con immagini dei giudizi di Salomone, in *Bible historiale*, 1350-56 ca., London, British Museum, Royal MS 19 D II vol 2, fol. 273.
9 | Scena quadripartita con immagini dei giudizi di Salomone, in *Bible historiale*, 1371, Aia, Museum Meermanno Westreenianumi, MS 10 B 23, fol. 317.
10 | Scena quadripartita con immagini dei giudizi di Salomone, in *Bible historiale*, 1380-90, Paris, Bibliothèque Nationale de France, MSS Français 20090, fol. 290r.

11 | *Das Schiessen auf den toten Vater*, in *Der Renner*, 1468, Colonia, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 91, fol. 190 r.
12 | Nicolaus Alexander Mair von Landshut, *Das Schiessen auf den toten Vater,* incisione, 1485-1510 ca. Cleveland, Cleveland Museum of Art.
13 | Maestro MZ (Matthäus Zasinger?), *Das Schiessen auf den toten Vater*, incisione, 1500 ca. New York, Metropolitan Museum of Art.
14 | Hans Baldung Grien, *Das Schiessen auf den toten Vater*, penna e acquerello, 1517, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

15 | Thomas Schmid, *Das Schiessen auf den toten Vater* (particolare dalla Weissen Adler Haus), affresco, 1525 ca. Stein am Rhein, Canton Sciaffusa, Svizzera.
16 | Anonimo, *Das Schiessen auf den toten Vater*, penna e inchiostro nero, 1529. New York, The Metropolitan Museum of Art.
17 | *La sagittazione del padre morto*, in *Gesta Romanorum* XLV, 1535- 45. New York, Pierpont Morgan Library, MS M.218, fol. 109 v.

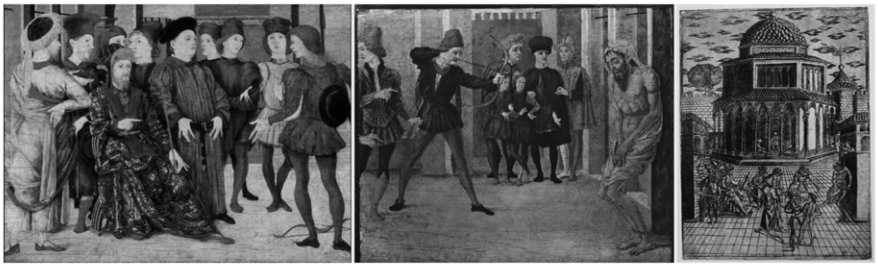
18 | *La sagittazione del padre morto*, pettine eburneo, 1370 ca., Lucerna, Collezione privata.

La tradizione figurativa della leggenda nell'arte italiana

In Italia le due prime rappresentazioni della leggenda risalgono alla seconda metà del Trecento. Si tratta di due pettini eburnei: uno è datato agli anni '80 del XIV secolo ed è conservato a Monaco presso il Museo Nazionale di Baviera; l'altro fu eseguito probabilmente un decennio prima e fa parte di una collezione privata di Lucerna.

I successivi testimoni che sono pervenuti risalgono alla seconda metà del secolo XV. Si tratta di un gruppo abbastanza eterogeneo di opere composto da un dipinto da spalliera di Marco Zoppo (1462 ca.); un'incisione di Baccio Baldini (1460-1480 ca.); un'illustrazione miniata della Bibbia Italica, conosciuta anche come *Bibbia Malermi* (1471); e due placchette di bronzo probabilmente eseguite nell'Italia settentrionale, una datata verso il 1480, l'altra verso il 1500.

Nel '500, in particolare nella prima metà del secolo, sono ancora numerose le attestazioni che testimoniano la vitalità del tema. Si vedano: il riquadro di cassone di Alvise Donato (primo decennio del '500); la spalliera del Bachiacca (1523 ca.); il disegno di Raffaellino del Colle (metà del '500) – opere nelle quali l'iconografia del cadavere del padre si ispira al corpo di Marsia (secondo la postura del cosiddetto 'Marsia Rosso', datato tra il 100 e il 200 d.C., restaurato da Mino da Fiesole e Andrea Verroc-



19 | Marco Zoppo, *La sagittazione del padre morto,* frammento di una spalliera, tempera su tavola, 1462 circa. Los Angeles, County Museum of Art.
20 | Marco Zoppo, *La sagittazione del padre morto*, frammento di una spalliera, tempera su tavola, 1462 circa. Firenze, collezione privata.
21 | Baccio Baldini, *La sagittazione del padre morto*, incisione, 1460-80 ca. London, British Museum.

22 | Maestro dei putti, *La sagittazione del padre morto*, in *Bibbia italica*, Venezia, Vindelino da Spira, 1471, New York, Pierpont Morgan Library, PLM 26984, frontespizio del II volume.
23 | Anonimo, *La sagittazione del padre morto*, placchetta di bronzo, 1480 ca. Washington D.C., National Gallery, Samuel H. Kress Collection.
24 | Anonimo, *La sagittazione del padre morto*, placchetta di bronzo, 1500 ca. Washington D.C., National Gallery, Samuel H. Kress Collection.

chio) che nell'ultimo quarto del Quattrocento era entrata a far parte della collezione dei Medici. Si aggiungono al regesto: due maioliche istoriate risalenti al 1540 ca. e un bassorilievo ovalato di alabastro datato alla fine della prima metà del XVI secolo. Sul finale del '500, infine, si registrano tre ultimi testimoni: un disegno, che si trova presso la Historical Society di Madison (Wisconsin), ed è stato studiato da Stechow (Stechow 1942, 220); un dipinto, forse attribuibile a Federico Zuccari, conservato in una sconosciuta collezione privata, di cui dà notizia Andor Pigler (Pigler 1974, 462); un affresco che fa parte del ciclo pittorico della sala grande di Palazzo Giustiniani, in Roma, nota come Sala Zuccari, dal nome dell'artista cui era stata originariamente attribuita la paternità degli affreschi della volta (che invece più recenti studi hanno ascritto ad Antonio Tempesta e Pietro Paolo Bonzi e datato tra il 1586 e il 1587, quando il Palazzo non apparteneva ancora ai Giustiniani).

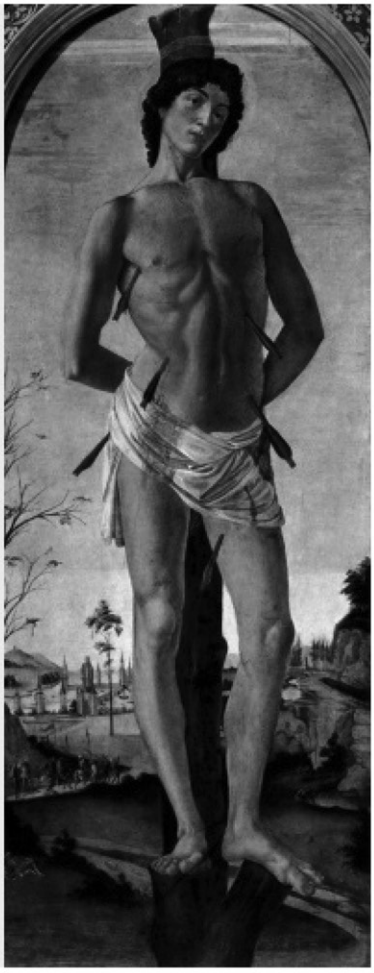
25 | Alvise de Donati, *La sagittazione del padre morto*, riquadro di un cassone, tempera su tavola, primo decennio del '500, Cracovia, Castello Reale.
26 | Francesco Ubertini, detto Bachiacca, *La sagittazione del padre morto*, spalliera, olio su tavola, del 1523 circa. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.
27 | Raffaellino del Colle, *La sagittazione del padre morto*, disegno a penna, metà del Cinquecento, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.
28 | Anonimo, *La sagittazione del padre morto*, piatto di maiolica, 1540 ca., luogo di conservazione sconosciuto.

29 | Anonimo, *La sagittazione del padre morto*, piatto di maiolica, 1540 ca., Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.
30 | Anonimo, *La sagittazione del padre morto*, bassorilievo in marmo alabastrino, metà del XV sec., Firenze, Museo Bardini.
31 | Antonio Tempesta e Pietro Paolo Bonzi, *La sagittazione del padre morto*, affresco, 1586-87, Roma, Palazzo Giustiniani.
32 | Anonimo, *La sagittazione del padre morto*, disegno a penna, 1600 ca., Madison (Wisconsin), Historical Society.

In generale, si può osservare come in Italia, la rappresentazione della leggenda dei figli che saettano il padre morto si emancipi precocemente dal supporto cartaceo per passare a decorare oggetti di uso comune (i due pettini eburnei e i due piatti in maiolica istoriati), arredi (il cassone di Alvise de Donati, le spalliere di Marco Zoppo e del Bachiacca, e il bassorilievo in marmo alabastrino che secondo Jerzi Miziolek poteva ornare qualche armadio o un caminetto) e interni (l'affresco di palazzo Giustiniani, unica raffigurazione monumentale della leggenda). Si tratta per lo più di oggetti di carattere laico, diffusi soprattutto in ambito privato.

In alcuni di essi permane l'associazione con il giudizio di Salomone, come nei due pettini eburnei, decorati sul retro con la scena del più celebre giudizio delle due madri; nell'illustrazione della *Bibbia Malermi*, in cui il giudice è rappresentato con le fattezze di un giovane Salomone, in linea con quanto raccontato nella novella di Giovanni Sercambi; nel cassone dipinto da Alvise Donati, in cui il nostro motivo è affiancato dal giudizio delle due madri e dalla storia della vestale Tuccia (allo studio di questo fronte

di cassone dedica Jerzi Miziolek il saggio *"Exempla" di giustizia*, Miziolek 2001); nella serie di piatti di maiolica della collezione Strozzi Sacrati di Faenza, in cui sono raffigurati l'arrivo della regina di Saba da re Salomone e la sagittazione del padre morto (sul retro si legge *La sententia di Salomone a li tre fratelli che al padre saggittavano*) e la Storia della vestale Tuccia (per approfondire questo tema si rimanda a Bojani, Vossilla 1998); e nel ciclo di affreschi che decorano la galleria del Palazzo Giustiniani a Roma, la quale come noto ospitava un'importante collezione di antichità. Sul soffitto del salone, oltre alla scena del nostro giudizio, sono dipinti anche l'arrivo della regina di Saba e la più comune scena del giudizio di Salomo-



33 | Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), *La sagittazione del padre morto* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi.
34 | Sandro Botticelli, *Il martirio di San Sebastiano*, tempera su tavola, 1473 ca. Berlino, Gemäldegalerie.

ne. Diversa la serie in cui era inserito il dipinto di Bachiacca, che fa parte di un ciclo pittorico eseguito per l'anticamera della dimora fiorentina di Giovanni Maria Benintendi: oltre a I *figli che saettano il padre*, facevano parte della serie anche *L'Adorazione dei re Magi* di Pontormo, *Il Battesimo di Cristo* dello stesso Bachiacca, *Il Bagno di Betsabea* del Franciabigio e *San Giovannino* di Andrea del Sarto.

L'architrave A7 della Calunnia di Botticelli

Quando, sul finire del Quattrocento, Botticelli dipinse la *Calunnia di Apelle*, il racconto dei figli che saettano il corpo del padre morto circolava ancora ampiamente in Toscana, sotto forma di predica e anche di novella, e il pittore (o uno dei suoi consulenti) certo conosceva una, o più versioni del racconto e magari pure una sua rappresentazione. Tra i testimoni, particolarmente prossimo alla tavola degli Uffizi, sia per la cronologia che per il contesto in cui fu realizzata, è l'incisione di Baccio Baldini, datata al 1460-80 ca., che reca alle spalle del giudice uno scudo con l'arma della famiglia de' Medici: sette bisanti o palle.

L'immagine dipinta sul fondale architettonico della *Calunnia* potrebbe dunque restituire una specie di compendio in forma abbreviata data la presenza di un unico arciere del tutto incongrua rispetto allo schema iconografico diffuso, come abbiamo visto, un po' ovunque: una sorta di spot della leggenda che ne mette in luce solo il momento più barbaro e cruento. Sta di fatto però che le informazioni che si possono trarre dal minuscolo rilievo non bastano, da sole, a confermare questa ipotesi che, così proposta, apparirebbe assai debole: chi potrebbe escludere, infatti, che non si tratti di una rappresentazione del martirio di San Sebastiano o di San Cristoforo con cui l'iconografia del nostro soggetto è stata spesso confusa?

Per corroborare l'interpretazione del tema, ancora una volta ci viene in soccorso considerare il rilievo non come un elemento isolato, ma per ciò che è: il frammento di un insieme, il tassello di un mosaico semantico le cui parti sono collegate le une alle altre da rimandi continui a formare un ipertesto alquanto intricato. In questa prospettiva, proviamo a puntellare in modo più solido la nostra ipotesi.

All'interno della tradizione iconografica dell'*exemplum* che stiamo studiando è documentato un unico testimone in cui è omessa la rappresentazione del gruppo del giudizio: si tratta del salterio di Nancy, della seconda metà del Duecento. In esso, il particolare della macabra gara di tiro con

l'arco illustra il salmo 52, in cui è pronunciata una condanna contro coloro, la cui lingua "è come lama affilata, artefice di inganni", che preferiscono "il male al bene, la menzogna al parlare sincero" e che amano "ogni parola di rovina, o lingua di impostura". Ad essi si contrappongono coloro che, al contrario, sono giusti e timorosi di Dio.

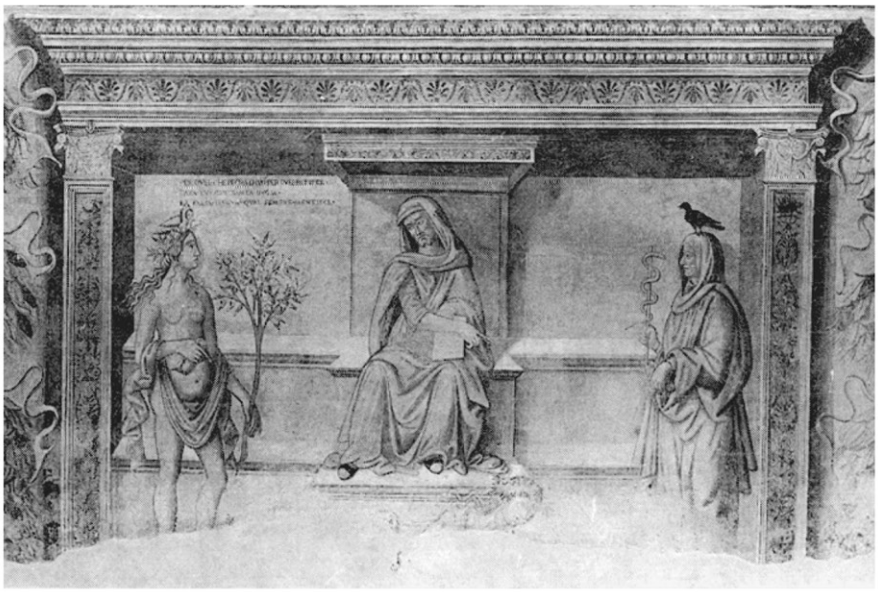
35 | *La sagittazione del padre morto,* particolare fregio inferiore, Salterio, seconda metà del '200. Nancy, Musée Historique Lorrain, MS. 249, fol. 39.

Si tratta di un testo strettamente connesso con il tema della blasfemia, tema al quale il racconto dei figli che saettano il padre era abitualmente associato nelle prediche. Lo stesso tema, per altro, rimanda da vicino anche alla sfera della calunnia, della parola denigrante e diffamante, dell'accusa coscientemente falsa – tutti vizi ed errori contro i quali sia il quadro di Apelle che il precetto di Luciano mettono in guardia *per exemplum*. Nella *Calunnia* di Botticelli, la scelta del particolare rappresentato permette allo spettatore colto non solo di risalire dal laconico frammento figurativo alla totalità del racconto (metonimicamente, come *pars pro toto*), ma gli consente anche di focalizzare l'attenzione su di un'unica sequenza narratologica del testo, quella in cui un figlio è in procinto di trafiggere la salma del padre, facendo sì che la storia venga letta con una valenza decisamente negativa. L'azione, che offende la coscienza per la sua amoralità, muove alla condanna della calunnia; un ammonimento del tutto in linea con il tema del dipinto di Botticelli.

L'ipotesi che il riquadro in A7 venisse interpretato come un *exemplum calumniae* è indirettamente confermata anche dalla tradizione tardo-medievale e rinascimentale toscana: come suggerisce Maria Monica Dona-

to, rientrava nell'uso rappresentare l'immagine della Verità che strappa la lingua alla Bugia come monito per i giudici, negli ambienti preposti all'amministrazione della giustizia. Così Donato:

> L'immagine della Verità che strappa la lingua alla Bugia risale agli intimidatori apparati figurali delle chiese romaniche francesi, ma è già isolata nel rilievo murato all'esterno del Duomo di Modena, verso il mercato, in cui "Veridi(cus) linguam fraudis de guttura stirpai ". La potenzialità 'giudiziaria' del tema fu però colta per la prima volta a Firenze, nel primo Trecento, in un perduto affresco di Taddeo Gaddi al Tribunale della Mercanzia, descritto dal Vasari. Alla cruenta operazione assistevano sei giudici (tanti ne contava il Tribunale), e una terzina esplicitava il nesso fra Verità e Giustizia: "La pura Verità per ubbidire / Alla Santa Giustizia che non tarda / Cava la lingua alla falsa bugiarda". La rilettura ebbe fortuna; a Pisa, in quello che è ora il Palazzo dei Cavalieri (già degli Anziani), è emerso anni fa un bel frammento, verosimilmente di primo Quattrocento, con la Verità designata come tale da un distico rimato, e come quella del Gaddi "vestita di velo su l'ignudo". Filarete propone il tema per il cortile del palazzo del Podestà; ed è notevole che la sua descrizione concordi con un affresco di primo Cinquecento nel cortile del palazzo di San Gimignano, riferito alla scuola del Sodoma:
>
> "Io l'ho veduta dipinta: una donna ignuda, bella, amantata con uno candido velo; e in mano tiene una borsa piena di danari voltata di sotto in su [un rotulo nell'affresco] [...] e da l'altra mano tiene uno ramo d'olivo e i piedi alti sopra terra in su uno marmo bianco, e in capo tiene una colomba. E la Bugia è una femmina vestita di nero con i stivaletti in pie con molte legature, e in mano tiene una borsa piena di danari e tiella stretta, e da l'altra mano tiene una verghetta avoltolatovi su una serpe, e in capo ha uno corbo, li pie tiene bassi nell'acqua [...] E poi ho veduto che la Verità cava la lingua alla Bugia con uno paio di tanaglie di fuoco; e così la colomba che porta in capo la Verità cava la lingua al corvo".
>
> In basso la pittura è abrasa, ma la Verità si scorge ancora; lì sarà avvenuta l'operazione, ordinata dal Giudice al centro: "...cava tu Verità alla Bugia / la falsa lingua qual sempre mentisce". La questione è da chiarire; ma più che ad una derivazione della pittura dal testo filaretiano, penserei ad un modello comune: forse proprio quello fiorentino, cui rimanda anche la presenza del giudice. Si tratta, in ogni caso, di un'ottima prova del persistere, in provincia, di un lessico di antiche "cose morali", che l'arte più avanzata del Trecento toscano aveva riletto in chiave politica (Donato 1994, 499-500).



36 | Scuola del Sodoma, *Il giudice fra la Verità e la Bugia*, affresco, inizio del Cinquecento. San Gimignano, Palazzo del Popolo.

Pare dunque essere la tradizione ripresa nella *Calunnia di Apelle* di Botticelli in cui, all'interno della loggia, lo stesso *exemplum* situato al di sopra del trono su cui siede il principe-giudice, lo esorta a perseguire la verità. Il messaggio etico è invariato, come pure identici restano il destinatario del monito (la figura istituzionale, la personalità giuridico-politica addetta ad applicare la giustizia) e l'ubicazione (la sede preposta all'amministrazione della giustizia). Varia invece il lessico visivo: all'allegoria subentra il racconto; viene meno il motivo della Verità che strappa la lingua alla bugia, sostituito dall'iconografia del figlio che saetta il padre.

In aggiunta a tutto ciò, anche l'ambientazione della scena in un paesaggio roccioso, che richiama alla memoria quello delle Malebolge in cui vengono puniti i peccatori fraudolenti (categoria in cui certo possono essere inclusi anche i calunniatori), rafforza l'ipotesi che il rilievo di cui ci stiamo occupando sia effettivamente un *exemplum calumniae* (sulla rappresentazione delle malebolge nel rilievo in B2 del fondale della Calunnia rimando ad Agnoletto 2016).

Questa può essere una prima chiave ermeneutica, ma non è esclusa la possibilità che l'immagine abbia anche un secondo significato, in cui confluisce la tradizione che vede nella favola un *exemplum* di pietà filiale.

In questo caso il rilievo andrebbe letto come una critica del comportamento empio del figlio che, per avidità, commette un'azione inumana, mostruosa. Questo figlio, che ama più le ricchezze che il proprio padre, dimostra, con il suo comportamento, una mancanza di *caritas* verso gli uomini e di *pietas* verso Dio; inoltre l'eccessiva attenzione rivolta verso le cose terrene, distoglie il suo sguardo dalle cose celesti, dissuadendolo dall'intraprendere un percorso di perfezionamento e di "indiamento", come una talpa che cieca scava nella terra, e dalla terra non riesce a sollevarsi restandone seppellita (Guglielmo Peraldo, *Summa virtutum ac vitiorum*, Brescia 1494, II, IV, 8). Ci troveremmo quindi di fronte a un *exemplum* antitetico rispetto ai racconti dedicati ai trionfi d'amore, anch'essi disposti sul fregio dell'architrave del loggiato, ma in posizione frontale, anziché di scorcio come il nostro rilievo e quello prossimo della Battaglia dei Centauri e dei Lapiti (A5), anch'esso *exemplum* di un comportamento contrario ad Amore e negativo rispetto alla *deificatio hominis* (sulla serie dei trionfi d'amore, rimando al mio *Omnia Vincit Amor*, Agnoletto 2015).

Nel rilievo della *Calunnia*, Botticelli (forse avvalendosi di dotti consulenti) è stato capace di adattare la leggenda dei figli che saettano il padre alle esigenze narrative dell'opera che rispondono a nuove funzioni della pittura, tra cui quella politica, proponendo l'antico racconto come un *exemplum* di condanna della calunnia anziché della avidità o della blasfemia. Ma si tratta di una variante che devia solo leggermente rispetto alle tradizionali interpretazioni morali dell'*exemplum.* In questo senso è plausibile affermare che la scena oggetto del nostro studio rappresenta un esemplare certo atipico, ma dal punto di vista narrativo e semantico congruo, della leggenda dei figli che saettano il padre: la figura del giudice, che non trova spazio nel minuscolo riquadro in A7, è comunque evocata dalla personificazione ecfrastica del re-giudice; e anche l'assenza dei fratelli che prendono parte alla gara di tiro con l'arco non è di ostacolo al riconoscimento del racconto d'origine talmudica. Ad evocare l'aneddoto – e la sua iconografia, come abbiamo visto, al tempo notissima – basta l'immagine del giovane arciere che si accinge a scagliare una freccia per colpire dritto al cuore il corpo di un uomo legato a un albero che, privo di vita, è chino in avanti: il figlio avido e malvagio che uccide il padre-Re; e quindi la parola che ferisce, "Iaculum et gladius et sagitta acuta homo qui loquitur contra proximus suum falsum tetimonium" (Prov. 25, 18).

Bibliografia Fonti

Talmud babilonese, sezione Baba Bathra.
Il racconto è citato secondo l'edizione a cura di G. Levi, P*arabole, leggende, e pensieri raccolti dai libri talmudici dei primi cinque secoli dell'era volgare*, Firenze 1861, 264-265.

Alexander Neckam, *De Naturis rerum libri duo (cap. CLXXVI De adolescente qui nobilitate animi nobilitatem generis declaravit.* L'aneddoto dei figli che saettano il padre è stato citato secondo l'edizione: Alexander Neckam, *De Naturis rerum libri duo, with the poem of the same author De Laudibus Divinae Sapientie*, a cura di Thomas Wright, London 1863.
Vincenzo di Beauvais, *Speculum morale* (lib. III, Dist. XXV, Pars X *De pietate erga parentes*).
Bernardino da Siena, pr. XXVVII *Del danno del bestemmiatore.*
Bernardino da Siena, pr. X *Questa è la predica quanto è peccato bestemiare Idio.*
Bernardino da Siena, *De christiana religione (Sermo XLI Dominica quinta, sc. De Passione in quadrasegima de mane. De orrendo peccato blasphemiae et de impietatibus eius).*
Bernardino de Bustis, *Rosarium sermonum […] (Pars II, sermo IV R).*
Stefano di Borbone, *Tractatus de diversis materiis predicabilibus (Liber secundus. De dono pietatis).*
Nicole Bozon, *Les contes moralisés* (c. 51 *Quod Christus est similis pellicano*).
In internet si può consultare l'edizione parigina del 1889 curata da L. Toulmin Smith e P. Meyer
Giovanni Bromyard, *Summa praedicantium (Pars Prima*, F V 17).
In rete è possibile consultare l'edizione del testo data alle stampe a Venezia nel 1586 da Dominicum Nicolinum .
Domenico Cavalca, *Pungilingua*, cap II: *Del peccato del bestemmiare Dio.*
In internet si può consultare il testo *Il Pungilingua di fra Domenico Cavalca* ridotto alla sua vera lezione da Monsignor Giovanni Bottari, Milano 1837.
Simone da Cremona, *Postilla super evangeliis et epistolis omnium dominicarum.*
Servasanto da Faenza, *Summa de exemplis adversus curiosos, lib. II, De sacramentis ecclesie*, cap.XVII, *De matrimonio.*
Alberto da Padova, *In evangelia quadragesimalia utilissimae canciones* (Sermo CXXXVI, a c. CCXXXIII).
Gesta Romanorum, XVI *Quod solum boni intrabunt regnum celorum.*
Giovanni Gobi, *Scala coeli.*
Giovanni Gritsch, *Quadragesimale.*
Guglielmo Peraldo, S*umma virtutum ac vitiorum* (Tract. IX, *De peccato linguae*, pars II, cap. I, *De blasphemia*).
Giovanni Sercambi, Novelliere.
Le jugement Salemon.
Jehan Le Fèvre, *Les Lamentationes de Matheoli.*
Renart le Contrefait.
J. de Rothschild, L*e Mistère du Viel Testament*, IV *Palia.*
Libro dei proverbi (XIX, 2627; (XX, 20)

Bibliografia critica

Agnoletto 2016
S. Agnoletto, *Ruffiani e seduttori, ovvero l'inganno d'amore. Una proposta di interpretazione della base 2 del fondale della* Calunnia di Apelle *di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 132, gennaio 2016.

Agnoletto 2015
S. Agnoletto, Omnia Vincit Amor. *Una suggestione ecfrastica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane': lettura del riquadro A2 del fondale della* Calunnia di Apelle *di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 124, febbraio 2015.

Boesch 1954-55
P. Boesch, *Schiessen auf den toten Vater: ein beliebtes Motiv der schweizerischen Glasmaler*, "Zeitschrift fur schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 15(1954-55), 87-92.

Bojani, Vossilla 1998
G.C. Bojani e F. Vossilla (a cura di), *Capolavori di maiolica della Collezione Strozzi Sacrati*, Firenze 1998.

Delcorno 1989
C. Delcorno, *I figli che saettano il padre, in Id., Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989, 163-191. (Catalogo della mostra organizzata dal Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, 3 maggio -4 ottobre 1998)

Donato 1994
M. M. Donato, "Cose morali, e anche appartenenti secondo è luoghi": per lo studio della pittura politica nel tardo medioevo toscano, in Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento, Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo 1993). Roma 1994, 491-517.

Levi 1861
G. Levi, *Parabole, leggende e pensieri. Raccolti dal talmudici dei primi cinque secoli dell'era volgare*, Firenze 1861.

Miziolek 2001
J. Miziolek, *"Exempla" di giustizia. Tre tavole di Alvise Donati*, " Arte Lombarda", 131 (2001), 72- 88.

Miziolek 2001
J. Miziolek, *Una leggenda medievale raffigurata all'antica: un ovale rinascimentale inedito del museo Bardini di Firenze*, "Światowit", 3(44)/Fasc.A (2001), 121-132.

Pigler 1974
A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. II, Budapest 1974.

Stechow 1942
W. Stechow, *Shooting at Father's Corpse*, "Art Bulletin", XXIV (1942), 213-225.

Ulmann 1893
H. Ulmann, *Sandro Botticelli,* Munich 1893

English abstract

In the tractate *Baba Bathra* (Last Gate) in the Babylonian Talmud, legend is told concerning the conflict between brothers fighting over which one should be their father's successor. The arbiter in their case urges them to remove their father's corpse from its grave and to shoot arrows at him: the status of legitimate heir would be granted to the archer who hits closest to the father's heart. Only the youngest of the sons refuses to take part in this procedure out of reverence for his father, whereupon the arbiter decides to award the inheritance to him.

Since the thirteenth century, when the legend reappeared in Christian literature, it has changed (although the essence of the story remains the same), and the theme was intended as a moral exemplum of filial piety or blasphemy. The purpose of this essay is to argue that one of the reliefs around the room in the *Calumny of Apelles* by Sandro Botticelli (A7) contains a depiction of this medieval legend, interpreted as an amoral exemplum both of calumny and impiety.

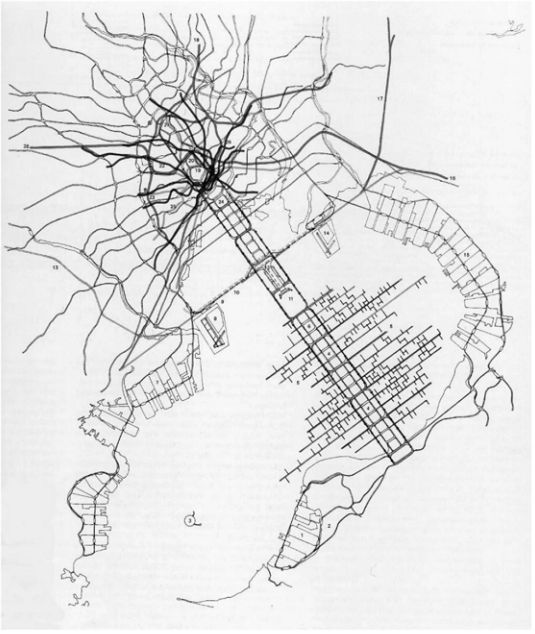
La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab

(Kenzo Tange con Koji Kamiya, Arata Isozaki, Sadao Watanabe, Kisho Kurokawa, Heiki Koh)

Aldo Aymonino

Nel 1957 viene presentato il *Tokyo Regional Plan* che proponeva, per decomprimere la pressione sul centro della capitale, cresciuta dai 3 milioni e mezzo del 1945 ai quasi 10 milioni del 1960 – triplicando il numero degli abitanti in 15 anni – la creazione di una serie di città satelliti a corona dell'agglomerato urbano.

Dieci progetti alternativi vengono proposti nei successivi quattro anni da figure disparate, che vanno da alti burocrati statali e dirigenti d'impresa ad affermati professionisti e giovani promesse dell'architettura giapponese. Tutte queste soluzioni concentrano, al contrario del progetto ufficiale, lo sviluppo futuro della conurbazione verso le acque della baia che fronteggia la città.



Di gran lunga il più noto e il più interessante, per le ricadute che avrà nel dibattito epistemologico e disciplinare degli anni successivi, è la seconda proposta presentata da Kenzo Tange e il suo gruppo di collaboratori, formato da giovanissimi architetti che diventeranno, da lì a breve, alcune delle figure preminenti del movimento metabolista. E lo stesso Kisho Kurokawa, mentre lavora all'interno del gruppo di progettazione, disegna un progetto radicalmente alternativo di espansione urbana nella baia impostato su moduli elicoidali galleggianti, visione atomizzata a sviluppo organico, in forte contrasto col progetto formalmente unitario sviluppato all'interno del *Tange Lab*.

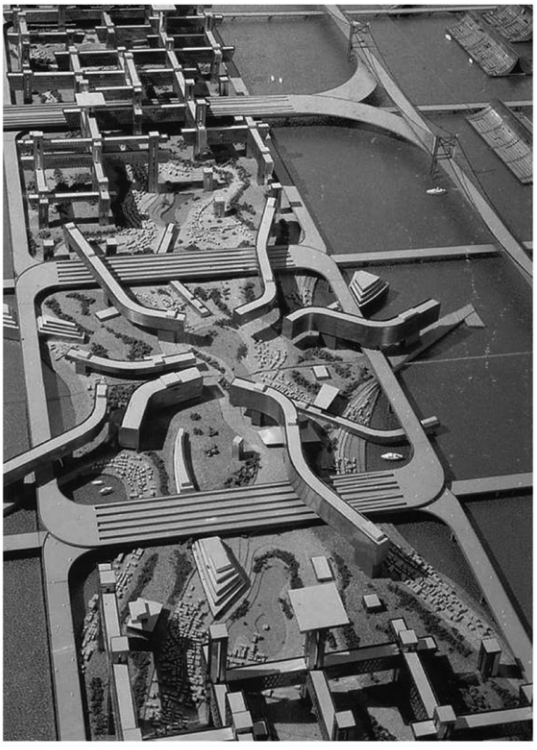
Tange elabora anche un altro progetto per l'espansione nella baia, di pochi mesi precedente a quello qui esaminato, chiamato *New Tokyo Plan*, in cui gli elementi principali (asse civico, abitazioni poste ai lati di quest'ultimo, connessione primaria con la città esistente e con Kisarazu) sono già messi a fuoco con sufficiente precisione. Le grandi differenze tra le due soluzioni consistono nella cintura ferroviaria che circonda la baia (non presente nella soluzione successiva), la dislocazione del nuovo aeroporto per i voli nazionali e soprattutto la precisione nell'approfondimento dell'immagine architettonica.

Vero prodotto dello Zeitgeist, il progetto è fatto per confrontarsi con lo

scenario dell'epoca, che vedeva per la prima volta nella storia dell'umanità alcune città come Tokyo, New York, Parigi, Londra, Mosca e Shanghai superare i dieci milioni di abitanti.

Per sottolineare la scala 'geografica' dell'intervento, la presentazione al pubblico venne fatta su un grande fotopiano territoriale costruito con un collage di centinaia di foto aeree zenitali che mimavano una visione satellitare del progetto dallo spazio. Il progetto ha uno sviluppo lineare (come cinque anni più tardi proporrà il piano per Pampus a Amsterdam) opposto allo sviluppo radiocentrico della città tradizionale.

"Crediamo che l'unica strada per salvare Tokyo sia cambiare la sua struttura di base", affermava Tange nella presentazione per giustificare la sua scelta di riportare Tokyo verso la baia, aggiungendo che lo sviluppo sull'acqua, a fronte di un ovvio maggior costo di costruzione, avrebbe però molto limitato le spinte speculative sulle aree edificabili, arrivate ormai nella capitale a cifre insostenibili, visto che nel 1960 Tokyo assorbiva il 25°/. degli investimenti edilizi del Giappone.

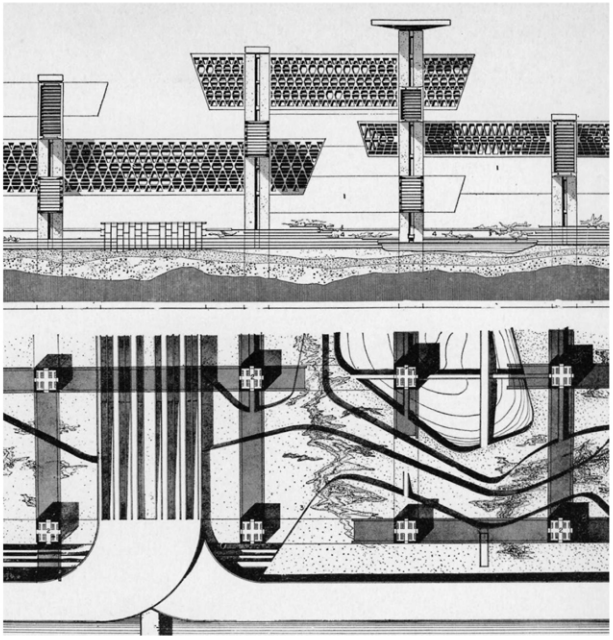


L'impianto progettuale è quello di una città ponte, che si espande sull'acqua per anelli successivi dal centro della città antica sino a scavalcare tutta la baia, raggiungendo Kisarazu nella prefettura di Chiba, sulla costa prospicente. *Tokyo 60* prende il sistema anulare concentrico della città antica e lo trasforma nel modello lineare degli anelli oblunghi che formano la spina dorsale del disegno complessivo: l'Asse Civico.

Tutto l'impianto progettuale si sviluppa infatti da quella sorta di Gorgone senza volto che è la forma dell'area centrale della città, un nodo gordiano di linee di traffico pubblico e privato che circondano il recinto del Palazzo Imperiale, centro immobile del tifone (urbano...), e di cui il disegno del progetto di Tange non è altro che il tentativo di mettere in ordine le radiali infrastrutturali che da lì si innervano nel tessuto metropolitano.

Nella sua configurazione finale il piano *Tokyo 60* prevede un'espansione di 5.000.000 di abitanti e l'allocazione di 2.500.000 posti di lavoro in venti anni, da realizzarsi in quattro fasi di cinque anni ognuna.

Tange accompagna i disegni con meticolosi conti economici, una sorta di macro computo estimativo, che configura la sua proposta come "un piano che crei aree di valore".



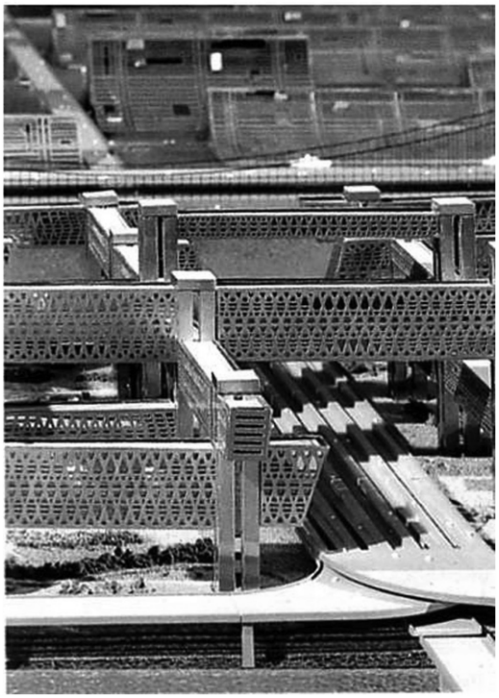
La megastruttura lineare sviluppata sull'acqua, viene mitigata dalla disposizione ortogonale, quasi fitoforme (quindi, con una lettura benevola, organica……) del sistema residenziale, mentre la crescita per anelli "conseguenti" – o successivi – dello sviluppo a "vertebre" della spina centrale diventerà una delle icone ispiratrici di tutto il linguaggio metabolista.

La spina centrale contiene l'asse civico, lungo circa 18 km (mentre il sistema completo di 11 anelli, da Ikebykuro a Kisarazu, copre una distanza di quasi 35 km), e tutti gli assi infrastrutturali primari – metropolitane, monorotaia e autostrade a scorrimento veloce (che corrono tutti su una serie di ponti sospesi a 50 metri sul livello dell'acqua, lunghi ognuno un chilometro, come il Washington Bridge sull'Hudson….), mentre le abitazioni si innestano ortogonalmente all'asse principale, con una possibilità di crescita teoricamente infinita.

Gli anelli principali, lunghi 3 km contengono al loro interno tre spazi di 1km quadrato che Tange definisce "l'unità più piccola della scala operativa", mentre "il sistema di trasporto è la base fisica fondamentale per il funzionale e corretto sviluppo della città". Decisivo infatti, per la connotazione formale della proposta, è il disegno della circolazione su tre livelli ad anelli "incatenati" e sovrapposti che determinano la geometria principale dell'intervento e la modellazione di una sorta di bassorilievo infrastrutturale con al livello superiore un'autostrada a scorrimento veloce (200.000 veicoli all'ora a 120 km orari) e gli altri due, via via di calibro minore e più vicini all'acqua, con velocità di 90 e 60 km ora e che servono un sistema di parcheggi dimensionato per ospitare 920.000 veicoli.

"Bisogna creare nuovi prototipi", afferma Tange e nel progetto per Tokyo tutte le destinazioni d'uso principali sono perfettamente riconoscibili, grazie a un livello di dettaglio dei disegni e del grande plastico che quasi contraddicono la macro scala territoriale della proposta progettuale. Le tipologie funzionali infatti hanno tutte una loro peculiarità volumetrica molto precisata che le fa agire spesso a contrasto nella composizione, e che le fanno diventare un vero e proprio laboratorio sperimentale e fonte d'ispirazione linguistica dei progetti successivi dell'architetto giapponese – di cui diventeranno gli unici frammenti costruiti – come ad esempio il piano di Tsukiji, il centro delle comunicazioni di Kofu o l'ambasciata del Kuwait.

Il dettaglio architettonico è impressionante per un progetto di queste dimensioni – "la nuova dimensione operativa", come la descrive Giorgio

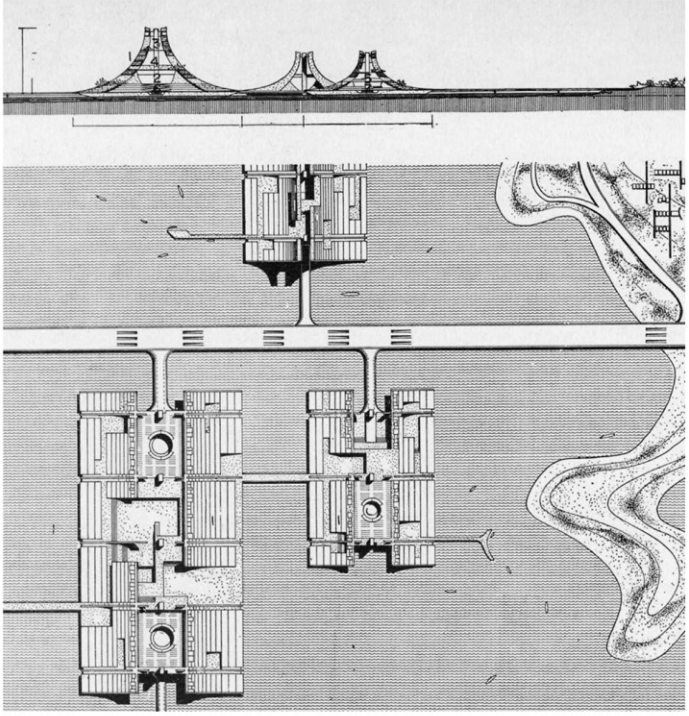


Grassi nel suo saggio di presentazione del progetto su Casabella nel 1961: il prospetto degli edifici direzionali è formato da una trave parete strutturale, molto rifinita formalmente, gettata tra i piloni di appoggio che contengono le risalite verticali e i servizi con passo strutturale di 200 metri e un'altezza di 250 metri circa, mentre l'altezza delle abitazioni "a pagoda" è tra gli 80 e i 140 metri: esse sono servite da strade interne che conducono a garage pertinenziali che distribuiscono a nuclei verticali di risalita, chiamati "midolli", che portano ai piani residenziali.

Prodromo dell'architettura abitativa del piano di Tokyo è stato il progetto di Unità Residenziale per 25.000 persone sviluppato da Tange nel corso del suo anno d'insegnamento all'MIT di Boston nel 1959, a sua volta derivante dal progetto di concorso per la sede dell'Organizzazione Mondiale della Sanità di Ginevra.

Il progetto di Boston fissa la strategia dell'espansione urbana sull'acqua servita da fasci infrastrutturali anulari, quello di Ginevra mette a punto la forma 'a tenda' – o a pagoda – degli edifici residenziali, mentre il sistema a terrazzamenti sorretto da elementi strutturali macroscalari a cavalletto si ritrova in entrambe le proposte.

Il progetto di Tange – visto come una megastruttura per parti formalmente compiute ed epitome totemica della cosiddetta "Internazionale dell'Utopia" sempre "in un'ansiosa ricerca di nuove scale d'intervento, di nuove organizzazioni territoriali, di nuove dimensioni spaziali" – ha un'accoglienza molto positiva anche da quella parte della critica altamente politicizzata (Tafuri, Grassi etc.) che vi legge, oltre la naivité di un autografico desiderio di ordine e di uno sviluppo capitalistico marcato ma non feroce (governato dalla mano pubblica e non dalla speculazione privata), anche lo strumento scientifico e progettuale per affrontare le nuove dimensioni del problema urbano e l'elegante riaffermazione del ruolo sociale e morale dell'architetto agli albori della società postmoderna.



I progetti del 1960 lasciano l'impronta di immagini eloquenti ma irripetibili. Sia Tange che Kurokawa, nel 1986 e nel 1987, presenteranno un nuovo piano per la Baia di Tokyo ma entrambi i progetti risulteranno fiacchi e contraddittori con le proposte, sia pure diversissime tra loro, elaborate dai due architetti quasi trent'anni prima.

Riferimenti bibliografici

Banham [1976] 1980
Reyner Banham, L*e tentazioni dell'Architettura. Megastrutture* (ed. or, Thames and Hudson, London 1976), Laterza, Roma/Bari 1980

Boyd 1962
Robin Boyd, *Kenzo Tange*, George Braziller, New York 1962

Hornhauser [1983] 1978
David Kornhauser, *Il fenomeno urbano nella storia del Giappone* (ed. or. London 1983], Milano 1978

Koolhaas, Obrist 2011
Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist, P*roject Japan Metabolist Talks...*,Taschen, Köln 2011

Riani 1980
Paolo Riani, Kenzo Tange, Sansoni, Firenze 1980

Tafuri 1964
Manfredo Tafuri, *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli, Mendrisio 1964

Tange, Kultermann 1970
Kenzo Tange, Udo Kultermann (ed.) K*enzo Tange 1946-1969. Architecture and Urban Design*, Artemis, Zürich und München 1970

Tange, von der Mühl 1979
Kenzo Tange, hrs von H.R. Von der Mühl, *Kenzo Tange*, Zanichelli, Bologna 1979

AA. VV., "Casabella" n. 258, dicembre 1961

English abstract

In 1957, the Tokyo Regional Plan proposed to decompress the pressure on the centre of the capital, the population of which had risen from 3 million and a half in 1945 to almost 10 million in the 1960s – tripling the number of inhabitants in 15 years – by creating a series of satellite cities around the edge of the urban sprawl. Ten alternative projects were proposed over the next four years by various interested parties ranging from high state bureaucrats and business executives to well-established professionals and young up-and-coming Japanese architects. All these solutions, contrary to the official project, focus future development of the conurbation on the bay facing the city. By far the best-known and the most interesting, for the repercussions it will have on epistemological and disciplinary debate in years to come, is the second proposal presented by Kenzo Tange and his group of collaborators, formed by young architects who will soon become some of the preeminent figures of Metabolism.

Re-enactment e altre storie

Dall'archivio alla contro-narrazione per immagini nell'arte contemporanea*

Cristina Baldacci

Rosa Barba, *From Source to Poem*, 2016. 35mm film, color, optical sound, 12 min. Film still © Rosa Barba.

Il re-enactment, un termine oggi molto in uso, che dal discorso storico (Agnew 2007; Collingwood 1966; Dray 1995), e dalla relazione con l'archivio e con il tempo, è passato alla pratica artistica e alla curatela di mostre, emerge come uno dei concetti chiave di quella che vorrei qui proporre come "erraticità visiva".

Con questa espressione mi riferisco alla migrazione di certe immagini o forme nel tempo, di cui gli artisti si appropriano – ripescandole sia dagli archivi tout court, sia dall'archivio in senso più allargato, come spazio eterotopico dove, potenzialmente, tutte le immagini culturali (passate, presenti, future, utopiche...) confluiscono e rimangono in movimento – per poi riattivarle, manipolandole e trasferendole spesso su supporti differenti, e rimetterle in circolazione con nuovi valori, significati, conformazioni.

L'artista è uno speciale creatore di immagini che, più o meno volontariamente, deve fare i conti con una tradizione visiva collettiva che si riferisce a un tempo senza tempo o stratificato. Da sempre gli artisti si confrontano con ciò che li ha preceduti; con il gesto di una appropriazione più o meno cosciente; con la ripetizione, che è sinonimo di reinterpretazione e rinnovamento, di un patrimonio visivo costituito da originali. Che questi 'originali' si presentino come archetipi (Jung), Pathosformeln (Warburg) o riproduzioni (Benjamin), non fa poi così tanta differenza: si tratta comunque di immagini ricorrenti che riaffiorano e viaggiano nel tempo. Di fatto, l'arte non nasce da un vuoto; è sempre stata prodotta in riferimento ad altra arte e altre immagini, mescolando temporalità e codici diversi (Gioni, Pinotti 2015).

Prima di chiarire in che modo il re-enactment si inserisce in questo discorso, vediamone brevemente storia e significato. Come voce del verbo 're-enact', il termine è comparso tra il XIV e XV secolo, quale derivato del tardo inglese medio 'enacten', e nell'uso corrente prende diverse accezioni a seconda del contesto in cui è inserito. Ci basti accennare alle due principali riprese da un comune dizionario. La prima, "ripetere le azioni di un avvenimento o di una circostanza passata", è meno interessante in questo caso, perché si ricollega principalmente alla moda della Living History, cioè del revival storico come forma di intrattenimento e azione del ricordare collettivo attraverso il 'fare esperienza' (Carlson 2014). La seconda, "agire o eseguire di nuovo" è associata alla precedente ma entra nel vivo della questione, perché riguarda l'ambito delle arti performative, da dove il sostantivo re-enactment è stato preso per poi essere adottato, in una prospettiva più ampia e con sempre maggiore persistenza a partire dagli anni '90, da altri linguaggi artistici.

Per quanto in entrambi i casi si tratti di un tentativo di riportare in vita la Storia, diversamente dalla messa in scena della Living History, che è una replica il più fedele possibile dell'evento originale, il "ri-mettere-in-azione" (Lepecki 2016) come forma d'arte è un gesto interpretativo che non produce mai una vera ripetizione – come ebbe a dire Antonin Artaud, "il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte" (Artaud, citato in Jones, Heathfield 2012, 11).

Su questo punto è stata categorica la storica dell'arte americana Amelia Jones che, nonostante la sua grande stima per Marina Abramović, ha criticato quei Seven Easy Pieces che l'artista eseguì al Guggenheim Museum di New York nel 2005 come re-enactments di celebri performan-

ces dell'arte degli anni '60 / '70 (due dei cinque "pieces" erano di fatto precedenti performances della Abramović, Lips of Thomas (1975) e Entering the Other Side (2005); gli altri invece erano: Body Pressure (1974) di Bruce Nauman, Seedbed (1972) di Vito Acconci, Aktionshose: Genitalpanik (1969) di VALIE EXPORT; Action Autoportrait(s): mise en condition / contraction / rejet di Gina Pane; Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (1965) di Joseph Beuys). Più che rendere omaggio ai suoi colleghi attraverso la riproposizione delle loro azioni secondo un codice di gesti – come era sua intenzione – l'artista finì per celebrare soprattutto se stessa in uno spettacolo dove di autentico non c'era quasi più nulla, nemmeno la sua stessa presenza corporea.

Malgrado l'"impossibilità di presenza" che la Jones ha rilevato nella performance/esibizione della Abramović (Jones, Heathfield 2011, 18), uno degli aspetti più interessanti del re-enactment come ri-appropriazione e ri-personificazione è proprio il ruolo del corpo dell'artista come medium che ridà forma e sostanza non solo a lavori di altri performers, ma anche a opere che provengono da epoche, contesti e linguaggi differenti. Attraverso la rimessa in scena o in azione di immagini già esistenti, che l'artista-performer può di volta in volta attingere dal proprio o dall'altrui repertorio, dalla storia dell'arte o dall'immaginario visivo, la memoria culturale si riattiva e viaggia nel tempo sotto forma di comportamenti ritualizzati o partiture. Ecco allora che il corpo come una sorta di "atlante del gesto" (si pensi, per esempio, alle azioni coreografiche ideate da Virgilio Sieni, da cui proviene questa espressione; alle Constructed Situations di Tino Sehgal o alla Immaterial Retrospective e alla Public Collection di Alexandra Pirici e Manuel Pelmuş), cioè come deposito di movenze, esperienze e operazioni dalla carica fortemente simbolica, diventa luogo del Nachleben sfidando l'idea tradizionale di patrimonio e, contemporaneamente, rinnovandone le modalità di conservazione, presentazione/rappresentazione e circolazione.

Oltre che dal corpo, la riabilitazione della Storia – soprattutto quella che è stata dimenticata, mai scritta, censurata o che è in gran parte priva di testimonianze – passa anche dalla ricostruzione di opere e mostre e dalla riattivazione dell'archivio. Nel caso di mostre e opere, tanto più queste sono rimaste incompiute, transitorie o "immateriali", quanto più il loro re-enactment risulta efficace, sia perché lascia spazio a una più libera traduzione-interpretazione, sia perché in un oggetto non-finito o non-finibile c'è sempre qualcosa di inesplorato da mettere in luce (Rajchman 2009; Baldacci, Nicastro 2017).

Anche quando si interrogano gli archivi per intraprendere un lavoro di ricerca e ricostruzione, il recupero del passato avviene attraverso un montaggio/display di materiali eterogenei. Questo procedimento è paragonabile a una "drammaturgia delle informazioni", un'espressione che John Rajchman ha usato per la rivalutazione storica attraverso l'allestimento di un certo tipo di mostre "filosofiche", il cui esempio principe è Les Immatériaux di Jean-François Lyotard (Centre Pompidou, Paris, 1984), dove il compito di esprimere le idee viene affidato esclusivamente alle immagini (Rajchman 2009); o meglio, a 'catene di immagini', cioè strutture dinamiche che comportano un insieme di operazioni narrative (pre-produzione, produzione, post-produzione), dipendenti l'una dall'altra.

I documenti visivi sono i principali oggetti d'indagine anche quando a mettere mano agli archivi sono gli artisti, la cui prima preoccupazione è la corretta riattivazione e risignificazione delle immagini (statiche o in movimento) che riaffiorano 'mute' dal passato. Nella maggior parte dei casi, il re-enactment di materiali archivistici costituisce un'opportunità unica per mettere in moto la Storia attraverso originali contro-narrazioni (Lütticken 2013), come mostrano in modo emblematico due recenti brevi film delle artiste Rosa Barba (Agrigento, 1972) e Filipa César (Porto, 1975).

Per realizzare Conakry (film trasferito su video HD, 16 mm, 11', 2013) César ha lavorato con materiale found footage dell'Istituto Nacional de Cinema e Audiovisual di Bissau – nell'omonimo stato africano della Guinea-Bissau (un'ex colonia portoghese) – rivisitando la grande Storia, da successione di fatti universalmente significativi dal punto di vista socio-politico e culturale a contro-storia dove i documenti d'archivio rivivono come testimonianze e supporti mnestici soggettivi. Alla base di questa operazione c'è il desiderio di avviare un primo processo di riscrittura e decolonizzazione che parte proprio dalle immagini. Il materiale visivo rielaborato da César è una pellicola del 1972, priva sia di suono, sia di sottotitoli, che documenta una mostra tenutasi in quello stesso anno al Palais du Peuple di Conakry (la capitale della Guinea che dà il titolo al suo film), dove viene presentata la lotta di liberazione che ha portato la Guinea-Bissau all'indipendenza dal governo portoghese.

Le immagini found footage si alternano a quelle girate ex novo da César all'interno del Haus der Kulturen der Welt di Berlino, edificio che, come il Palais du Peuple di Conakry, ha un valore simbolico sia come istituzione artistico-culturale – è letteralmente "la casa delle culture del mondo" –, sia come luogo storico e politico: fu infatti costruito a metà degli anni cin-

quanta, in piena Guerra Fredda, come simbolo dell'alleanza tra Germania e Stati Uniti, durante la Internationale Bauhausstellung.

Per sopperire all''amnesia sonora' della pellicola originale e coadiuvare la 'voce' delle immagini, César ha inserito una registrazione audio con testi recitati da Grada Kilomba, artista multidisciplinare che indaga questioni razziali, gender e post-coloniali, e Diana McCarty, femminista ed ex cyberpunk, che ha fondato una delle radio libere e piattaforme artistiche di Berlino (reboot.fm), da cui proviene anche il suo discorso nel film.

Questa narrazione aggiuntiva, oltre a guidare lo spettatore nella visione delle immagini, è una riflessione che César conduce su due aspetti centrali del re-enactment storico-archivistico. L'artista si chiede innanzitutto chi sono gli interlocutori dell'archivio, in particolare delle immagini da lei trovate; e poi anche in che modo queste immagini del passato possano essere prese – superando il problema dell'autorialità, della proprietà e della legittimità della 'fotografia' come documento, che in teoria dovrebbe presentare invece che rappresentare, – rese nuovamente accessibili e rimesse in circolazione (Sekula 2003). La risposta che si è data è unire alle immagini una propria interpretazione attraverso una contro-narrazione, che, sebbene non sia conforme all'originale e risulti asincrona rispetto al materiale visivo, è autentica in quanto ricostruzione soggettiva.

Si tratta indubbiamente di una procedura complessa che richiede un delicato gioco di equilibri e una negoziazione continua, perché nonostante le molte potenzialità e possibilità, la relazione tra parola e immagine, tra documento storico e narrazione 'fittizia', tra memoria pubblica e testimonianza privata può improvvisamente incrinarsi e precipitare. Ma quando il bilanciamento tra le parti funziona, allora, oltre a un efficace processo di conoscenza, si avvia anche una forma di riabilitazione storica tra l'esegetico-oggettivo e l'affettivo-partecipativo.

Similmente a César, anche Rosa Barba, in uno dei suoi ultimi lavori, From Source to Poem (film, 35 mm, colore, sonoro ottico, 12', 2016), è alla ricerca di un equilibrio tra evidenza storica e testimonianza personale che le permetta di produrre una efficace contro-narrazione. Per lei che tratta il film come se fosse una scultura, presentando spesso i vari elementi che compongono l'apparato per la riproduzione delle immagini in rigorosissime e iconiche installazioni (la pellicola insieme alle bobine e scatole che la contengono; il proiettore vintage con la luce bianca e il suono-brusio di quando è in funzione), la Storia stessa è una scultura; un oggetto mate-

riale non solo da guardare ma al quale attribuire anche un valore estetico, oltre che concettuale (Barba, citata in Tenconi 2017, p. 283).

Il film qui preso in esame racconta di una traduzione "dalle fonti alla poesia". Le fonti sono i documenti raccolti in uno degli archivi più grandi del mondo, il Centro di conservazione multimediale della Library of Congress in Virginia, dove Barba ha girato le immagini per il film riprendendo l'incessante lavoro di raccolta, catalogazione e salvaguardia che quotidianamente vi viene svolto per tramandare più di quattro milioni di materiali, costituiti da registrazioni in parte visive e in parte sonore. Le immagini dell'archivio sono accostate a riprese che l'artista ha fatto nel deserto del Mojave, in California, scenario naturale che pur essendo un contraltare di quello tecnologico, risulta altrettanto sospeso e misterioso, quasi metafisico.

Ad accomunare questi due paesaggi è il sonoro che insieme alle immagini costituisce la trasposizione poetica dell'artista, e che si presenta come una sorta di metalinguaggio incomprensibile: una cacofonia di spezzoni di musiche e voci talmente stratificata da risultare astratta – così come risultano spesso bianche le immagini di altri suoi lavori, che alludono a intervalli spazio-temporali e/o stratificazioni culturali.

From Source to Poem è una contro-narrazione che invita a riflettere su tutto ciò che l'uomo lascia dietro di sé e che non è ancora stato del tutto rivendicato come evidenza storica; ed è insieme anche una meditazione sul tempo, che per Barba è una dimensione fluida, dove c'è posto per l'immaginazione e l'anacronismo. Forse anche per questo l'artista sente l'urgenza di registrare tutto ciò che da un momento all'altro potrebbe sparire dal nostro pianeta e dalla nostra vita; e non è un caso se nel film compare quel 'golden record', su cui furono incisi suoni e immagini della Terra, che nel 1977 venne lanciato nello spazio come una capsula del tempo insieme alle due sonde Voyager.

I lavori di Filipa César e Rosa Barba confermano quanto tutta l'arte contemporanea, a cominciare dalle avanguardie storiche, abbia dovuto fare i conti con una svolta temporale (temporal turn), che con le nuove tecnologie ha accelerato il passo e aumentato le sfide. Soprattutto nel caso specifico della cosiddetta 'time-based art' – in cui si inscrivono i linguaggi del film, del video e della performance – che "continua a rimodellare e modulare la storia; per esempio aggiornando il documento storico in forma di immagini che a loro volta aiutano a plasmare l'incessante produzione di una nuova storia nell'odierna economia temporale" (Lütticken 2013, 26).

In questo processo il re-enactment gioca un ruolo centrale perché, attraverso la rilettura della Storia, e il sovvertimento di preconcetti e fatti ormai dati come consolidati, permette di ripensare il presente rifiutando l'inevitabilità del passato e suggerendo un ventaglio di futuri possibili. Il nocciolo della questione non è più tanto offrire un preciso resoconto storico, bensì un'apertura verso nuove e più fruttuose possibilità interpretative, dove il punto di vista soggettivo trova posto accanto alla ben più ampia – ma non sempre più vera – prospettiva socio-politica.

Riferimenti bibliografici

Agnew 2007
V. Agnew, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, "Rethinking History", 11, 3 (2007), 299-312.

Baldacci, Nicastro 2017
C. Baldacci, C. Nicastro, *Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe*, "La Rivista di Engramma" n. 142 (Febbraio, 2016).

Carlson 2014
M. Carlson, Living History, *Re-enactment*, in *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, ed. by B. Reynolds, London-New York 2014, 84-90.

Collingwood 1966
R. G. Collingwood, *Il concetto della storia [1946]*, a cura di D. Pesce, Milano 1966.

De Bellis 2015
V. de Bellis (a cura di), *Per la scrittura di un'immagine*, catalogo mostra (Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana, La Triennale di Milano, 26.11.2015–06.03.2016), Milano 2015.

Dray 1995
H. Dray, *History as Re-Enactment: R.G. Collingwood's Idea of History*, Oxford-New York 1995.

Gioni, Pinotti 2015
M. Gioni, A. Pinotti, *Immagini di immagini: sopravvivenze e ripetizioni delle forme*, in De Bellis 2015, 4-15.

Jones 2011
A. Jones, *'The Artist is present': Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, "TDR: The Drama Review", 55, 1 (2011), 16-45.

Jones, Heathfield 2012
A. Jones, A. Heathfield (eds), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History, Intellect*, Bristol-Chicago 2012.

Lepecki 2016
A. Lepecki, *Il corpo come archivio, volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. it. di A. Pontremoli, "Mimesis Journal – Scritture della performance", 5, 1 (2016), 30-52.

Lütticken 2013
S. Lütticken, *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*, Sternberg Press, Berlin 2013.

Rajchman 2009
J. Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*, "Tate Papers", 12 (2009).

Sekula 2013
A. Sekula, *Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital*, in Wells 2003, 443-452.

Tenconi 2017
R. Tenconi, *From Source to Poem to Rhythm to Reader. Dalle Fonti alla poesia al ritmo al lettore*, in *From Source to Poem*, Cantz-Pirelli HangarBicocca-Malmö Konsthall, Ostfildern-Milano-Malmö 2017, 283-286.

Wells 2003
L. Wells (ed. by), *The Photography Reader*, London-New York 2003.

English abstract

This text is intended to serve as an introduction to 're-enactment', one of the key concepts of the research on Visual Errancy. The Wandering Image and Its Multiple Temporalities that the author is conducting at ICI Berlin as part as the biennial core project ERRANS, in Time (2016-2018). By 'visual errancy' Baldacci means the travelling of certain images or forms over time, which contemporary artists appropriate by grasping them from the archives tout court, as well as the archive understood in a broader sense, as a heterotopic space where all cultural images (past, present, future, utopian...) potentially converge and remain in a state of flux. This appropriation is then followed by a reactivation – which usually also undergoes a process of manipulation and/or migration on different media and in new contexts – providing the images with other values, meanings, and conformations. It is in this way that (cultural) history is put in motion and knowledge re-circulated often as a counter-narrative made of 'chains of images' that challenges the traditional idea of heritage and at the same time renovates the modalities of conservation, presentation/representation, and distribution. Filipa César's Conakry (2013) and Rosa Barba's From Source to Poem (2016) are taken as two representative filmworks to show how the artistic re-enactment and montage of visual material, both appropriated from the archive and produced ex novo, can give rise to 'other histories'.

*Questo scritto è una breve introduzione al concetto di "re-enactment", come parte delle mie attuali ricerche sul tema Visual Errancy: The Wandering Image and Its Multiple Temporalities. Le riflessioni qui raccolte si riferiscono in particolare alla preparazione del workshop Re- (25 settembre 2017) e del simposio Over and Over and Over Again. Re-enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory (16-17 novembre 2017) di cui sono co-organizzatrice e relatrice – insieme a Clio Nicastro e Arianna Sforzini – come fellow all'ICI Berlin, nel corso del progetto di ricerca biennale ERRANS, in Time (2016-2018).

Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)

Kosme de Barañano

The painting by Philip Guston (1913-1980), entitled *The Poet* (1975, oil on canvas, private collection, USA), is not the illustration of a theory or a dream: it is that *painted* dream. The unknown (even for the artist) is born in its truth *here*, in the picture. The spider's web is Circe's fabric, a History of Art, as a state of perspective that collects the composition, and slides by the profile of the Critic, whose gaze comes from the side, and condenses in the scroll of text in the foreground. Re-encounter between thought and feeling, between image as idea and image as appearance. In his *Plastic Confession* (1920) Paul Klee points out "art does not reproduce the visible, but makes visible". Klee's thinking parallels that of Warburg on the function of the History of Art and Cassirer's on Philosophy: works of art are a way of thinking (and seeing) the world.

En *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*, de 1857, John Ruskin escribe:

> Todo el poderío técnico de la pintura depende de nuestra capacidad de recuperar lo que podemos llamar la inocencia del ojo; esto es, de una percepción infantil de (aquellas) manchas planas de color, simplemente como tales, sin conciencia de lo que significan, tal como las vería un ciego si de repente recuperara la vista [1].

Esta frase de Ruskin sobre la recuperación o el redescubrir el 'innocent eye' se introduce en toda la pintura de fin del siglo XIX, incluso en la filosofía visual de los postimpresionistas, como Gauguin y como Cézanne, y en el simbolismo de Puvis de Chavannes. Picasso le dará carta de naturaleza para el arte del siglo XX: "En aprender a pintar como los pintores del Renacimiento tardé unos años; pintar como los niños me llevó toda la vida" ("Il m'a fallu toute une vie pour peindre comme un enfant").

Saber *ver* la pintura – como en primer lugar *hacerla* – es saber pensarla, entender las ideas que genera, entender lo que se llama *the visual thought*, el pensamiento visual; esto es, las ideas *pictóricas*, del artista. El término *idea*, en su origen griego, proviene del participio pasivo del verbo ver (*oráo*, *eidon;* latin *video*, yo veo) *lo visto*. Lo que *hemos visto* en la mente y trasladamos con el lenguaje es la idea, y *eidolon*, lo que sintetizamos con trazos, la imagen, el *ídolo* (*eidos*, la forma o apariencia, en latín *imago*). En su *dis-currir* o tomar forma el pensar y la visión proceden del mismo verbo, el verbo mirar, que es un ver reflexivo [2].

Siglos después de este lenguaje de precisión de los griegos clásicos, el filósofo francés Maurice Blanchot en su ensayo *L'Entretien Infini* nos dirá que el discurso (lo dado en la palabra) no es lo mismo que el ver (lo dado o *des-velado* en la mirada): "Hablar no es ver. Hablar libera al pensamiento de esa exigencia óptica que, en la tradición occidental desde milenios, somete nuestro acercamiento a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o de su ausencia"[3].

El origen de la Pintura (y de la Escultura) tiene una leyenda clásica, narrada por Plinio el Viejo (23-79 d.C.) en su *Historia Naturalis* (XXXV, 12): Kora (o Callirhoë), hija de Butades, un alfarero de Corinto, trata de dibujar en la pared la silueta de la cabeza de su amante, antes de que éste parta. Traza con un carboncillo la sombra, proyectada a la luz de una vela. La silueta dibujada conserva la imagen del joven: Kora intenta con ello anticipar

la ausencia del objeto de deseo, y conservar así la pérdida paliada en esa memoria gráfica. Butades la recubrió con arcilla (dando lugar al relieve en la Historia del Arte), y así permaneció en el Ninfeo hasta la destrucción de la ciudad por Lucio Memio en 146 a.C. Pintura y escultura arrancan juntas en la leyenda partiendo del dibujo como *delineatio* de una sombra proyectada. A partir de Charles le Brun, la leyenda ha sido interpretada en la pintura occidental por muchos artistas, desde Jean Baptiste Regnault (1754-1829), *Dibutade ou l'Origine du Dessin* (1785) a Joseph-Benoit Suvée (1743-1807), *Dibutade ou l'Invention du Dessin*, (1791) que fue director de la Académie de France en Roma [4].

Cuando la línea ha sido trazada, el cuerpo (de referencia) ya no importa, ni tampoco la sombra: lo que cobra vida es el trazo. La nueva imagen *con–formada* por el trazo, en su arte, en su *techne*, transciende el momento, e incluso su época. Leon Battista Alberti (1404-1472) se aleja del mito de Butades para subrayar el mito de Narciso que al mover el agua donde se ve reflejado y querer así apresar su imagen, la destruye. En ambos casos el origen del dibujo está en el intercambio entre sujeto y objeto de deseo, cifrado en ese trazo realizado, como *memoria gráfica.*

La hija del alfarero traza el perfil de la sombra de la cara de su amante, para memorizarlo en imagen, antes de que se ausente. Al hacerlo, ella no mira ya a su amante, no mira a su modelo, ni sus ojos se cruzan; pasa por encima, "como si estuviera prohibido ver a la hora de dibujar, como si no se dibujara más que con la condición de no ver, como si el dibujo fuera una declaración de amor destinada u ordenada a la invisibilidad del otro, a menos que nazca de ver al otro incapacitado para ver (...) la barrita de Dibutade es un bastón de ciego" [5]. Así interpreta la leyenda el filósofo Jacques Derrida (1930-2004) en el texto de su exposición *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines* (1990) presentada en el Louvre. Para él el cuadro de Suvée manifiesta una filosofía visual en la que el origen de la pintura se atribuye a la memoria y no a la percepción.

La narración de Plinio relaciona el origen de toda representación gráfica con la ausencia o invisibilidad del modelo, y también con el distanciamiento que va a suponer la pérdida del modelo. Lo que la línea abre o encierra es algo nuevo, algo que parte del deseo, algo entre la forma y la emoción "en el límite de lo visible". El artista desea *revelar* una instancia del deseo. En palabras del pintor boloñés Valerio Adami:

> La línea está habitada por un deseo, tiene el poder infinito de un deseo. La línea es un punto que se movía previamente en nosotros, y su movimiento es lento [...]. Hay una línea de deseo que precede al hecho de ver; el dibujo de un objeto liberado del tiempo. El deseo es la causa primera del acto de dibujar, el momento de la revelación [...]. Pasado simple, presente, futuro y condicional son las etapas y movimientos que realiza una línea, al pasar de la memoria al papel, de la memoria al deseo, y a la comparación [...]. La línea tiende hacia un objetivo fijo. Las figuras se adaptan al instinto. Es el carácter el que impone la elección de un tono o movimiento [...]. Cada línea necesita un contenido, y es con la experiencia que tenemos, con la que dibuja la mano [6].

Volvamos, sin embargo, al valor de la inocencia de la mirada (Ruskin, Picasso, etc.) que es un valor en la teoría del arte, como el ir al *aire libre*, a la singularidad de lo natural. Es lo que busca Cézanne, en sus análisis del mirar y de la visión, cuando *des-estructura* la luz del color, y con ello de-construye la visión de (hacia) la naturaleza. Es decir, la misma fenomenología transcendental de la mirada que la filosofía de Edmund Husserl describirá en 1900 en sus *Logische Untersuchungen*, la que considera que la cognición del fenómeno perceptivo es una mirada activa, que persigue y se dirige hacia el objeto.

La respuesta a la naturaleza, al motivo del cuadro, es en Cézanne también una respuesta fenomenológica al estilo de los planteamientos posteriores de Husserl. *Plein air* se convierte en visión pura, *a las cosas mismas* en palabras del filósofo germano. Cézanne establece una nueva relación entre visión y pintura. La pintura no se apoya en el soporte de la naturaleza, observándola, sino que se *hace con ella*. No hay re-presentación sino intención, envolvimiento, *experiencia pictórica*. La línea en Cézanne no encierra o limita formas, sino que las sugiere o las pone de manifiesto; las fenomeniza, diría Husserl. La línea en Cézanne no se cierra ni encierra, sino que sugiere; no trabaja contornos, sino planos de color. Busca "bordes vibrantes", en palabras de Lawrence Gowing. Busca la *intencionalidad* de la mirada, en tanto que es el ojo el que cierra y completa los trazos del pintor. De aquí la crítica de Cézanne a los impresionistas, en una carta a Bernard (23.10.05): "El neoimpresionismo (que) circunscribe los contornos con un trazo negro, defecto que hay que combatir con todas las fuerzas".

Cézanne parte de una intuición que como tal es incognoscible, pero mediante la adecuación de su *pintar así* el paisaje y la intención de separar el color y la estructura (por ejemplo, en los árboles) consigue ese paso en la investigación que todo pintar es. Aquí es donde da un paso

adelante abriendo caminos, a los *fauves y* al cubismo. Cézanne, como la fenomenología, no trata de la realidad sino de la representación de la realidad [7]. Cézanne se da cuenta de que los árboles y las casas, la manzana y la mesa, no tienen un estatus independiente entre sí y a la vez independiente de nuestra habilidad o capacidad perceptiva. A la hora de pintar, de someter una parte de la realidad a esa síntesis que un cuadro es, Cézanne se da cuenta que todo se entremezcla. Así, dirá:

> En un buen cuadro, tal y como lo sueño, hay unidad. El dibujo y el color no son ya distintos; a medida que se pinta, que se dibuja, más se armoniza el color, más preciso se vuelve el dibujo. He ahí lo que sé, por experiencia. Cuando el color alcanza su riqueza, la forma alcanza su plenitud. El contraste y la relación de los tonos, ahí está el secreto del dibujo y del modelado [...] [8].

Dibujo y color buscan la forma, la reflexión sobre la realidad, el pensamiento visual. Joachim Gasquet nos cuenta lo que Cézanne ha dicho sobre el pintor Courbet:

> Un constructor. Un rudo amasador de yeso. Un triturador de tonos. Construía como un romano. Y un verdadero pintor. No te topas con otro como él en este siglo. Es profundo, sereno, suave. Tiene desnudos, dorados como la mies, que me vuelven loco. Su paleta huele a trigo.

Y un poco más adelante añade:

> Courbet es el gran pintor de la naturaleza. Su gran aportación es la entrada lírica de la naturaleza, del olor de las hojas mojadas, de los muros musgosos del bosque en la pintura del siglo diecinueve, del murmullo de las lluvias, la sombra de los montes, el caminar del sol bajo los árboles. El mar. Y la nieve, ¡ha pintado la nieve como nadie! He visto, en casa de tu amigo Mariéton, la diligencia en las nieves, ese gran paisaje blanco, plano, bajo un crepúsculo grisáceo, sin una aspereza, todo acolchado. Era formidable, un silencio de invierno.

Cézanne nos dice también que ese arranque proviene de Manet y especialmente de ese cuadro que "le ravissait complètement" "le maravillaba completamente", el de *Olympia*:

> Hay que tenerlo siempre a la vista. Es un estado nuevo de la pintura. Nuestro Renacimiento data de ahí. Hay una verdad pictórica de las cosas. Ese rosa y ese blanco nos llevan por un camino que hasta que aparecieron, nuestra sensibilidad ignoraba [9].

En una entrevista que le hacen en Londres en "The Daily Mail" (17 octubre 1907) el escultor Medardo Rosso añade este matiz:

> La verdad visual de cualquier cosa en la naturaleza que llegue a nuestro ojo sólo nos afecta con plena fuerza en ese breve instante en que nuestra visión se conmueve como ante una sorpresa –esto es, antes que nuestro intelecto, nuestro conocimiento de la forma material de los objetos, haya entrado en juego, neutralizando y destruyendo esa primera impresión [10].

Para Cézanne el paisaje se piensa en uno mismo (*se pense en moi*) y ésta es la verdad de la pintura, lo que el pintor aporta a la reflexión, a las maneras diversas de ampliar nuestros horizontes de conocimiento. Cézanne demuestra que un artista no tiene un simple ver pasivo, sino que *su ver*, *mientras pinta*, coordina diversas áreas del cerebro (de lo que ve, de lo que ha visto en la pintura anterior, de lo que quiere ver), lo que podemos llamar un *ver activo*. En este sentido Cézanne usa el término 'ojo' no sólo como el órgano sino como metáfora del proceso intuitivo de aprehensión visual. El ojo se concentra en el mirar y el cerebro busca los medios de transmitir esa mirada. En sus palabras:

> En la pintura hay dos cosas: el ojo y el cerebro, y se tienen que ayudar el uno al otro, hay que trabajar en su desarrollo mutuo, pero en tanto que pintor: en el ojo, por la visión sobre/hacia la naturaleza, en el cerebro, por la lógica de las sensaciones organizadas que proveen de medios de expresión [11].

He traducido "la vision *sur* nature" como la visión *hacia* la naturaleza, una visión que luego el cerebro del artista, "por la lógica de sensaciones organizadas", es capaz (como Courbet o Manet) de descubrir colores, *desvelar* sentidos, es decir, la pintura como pensamiento que produce una verdad *picturale*, o como he citado en Medardo Rosso, su *verdad visual*.

Para el filósofo Merleau-Ponty el pintor Cézanne ejemplifica cómo la expresión plástica no pasa a través del pensamiento reflexivo, sino por el movimiento sin mediación de la percepción del gesto o trazo [12]. Pensamiento y significado nacen sólo en el acto de pintar. El pensamiento visual surge en el acto de la pintura, en el trazo del pigmento sobre el soporte, Cezanne no dice que piensa y luego pinta sino que "él piensa con la pintura", su reflexión se da en el mismo hecho de pintar: "surtout si j'interprète trop [...] si je pense en peignant, si j'interviens, patatras ! tout fout le camp" [13].

A su vez Cézanne está pensando en las reflexiones de su ídolo que es el pintor Eugéne Delacroix. Este ya se había manifestado al respecto de que la pintura no manifestaba un pensamiento narrativo, sino que ella misma era pensamiento, al final y al cabo como las otras artes. Lo hace de manera negativa, en su *Diario* (Journal, 8 octubre 1822, en la versión inglesa es el 6 octubre) criticando a sus críticos: "Cuando hice un cuadro hermoso, no he escrito un pensamiento. Eso es lo que dicen. Son simples !" quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas ecrit une pensée. C'est ce qu'ils disent. Qu'ils sont simples !".

Dos años después en otra entrada de su *Diario* (Journal, 26 janvier 1824) repite lo mismo señalando que Mme de Stael también lo ha escrito:

> He encontrado precisamente en Madame de Stael el desarrollo de mi idea acerca de la pintura. Este arte, así como la música, se encuentran más allá del pensamiento; de ahÍ, su ventaja sobre la literatura, *par le vague* [14].

Este último término es difícil de traducir, *vague* es la vaguedad, es el vacío, es la melancolía, y lo sublime. El día después de su elección a la Academia de Bellas Artes de 10 de enero de 1857, Delacroix comenzó un *Dictionnaire des Beaux-Arts* cuyo proyecto se incorpora con partes de su *Diario* [15]. La mayor parte del trabajo se redactó durante los dos meses siguientes. Más tarde, hasta su muerte en 1863, aclara algunas nociones, añade nuevas secciones, pero no termina su trabajo. En este *Dictionnaire des Beaux-Arts* Delacroix escribe sobre el término sublime: "Sublime. Agenda 55, 28 juin. Effet du vague des églises de Dieppe la nuit; de la mer; spectacle d"une belle nuit. Agenda 55, 21 avril" (Journal, 25 janvier 1857); y asimismo en el artículo sobre el término *aire*, Delacroix vuelve a usar la palabra *vague* [16].

Cézanne fue más allá de la teoría impresionista de que la pintura, más que representar, fuera *reflexión* directa de la percepción visual. El lienzo se convierte en un campo de ensayos donde el artista registra sus sensaciones visuales, que no provienen sólo del mirar, sino también del espíritu, es decir, del análisis reflexivo. Así, sus pinceladas construyen, más que pintan, el cuadro. El cuadro es una pantalla constructiva, cada parte de él contribuye a su integridad y coherencia estructural, con lo que abre el camino para el cubismo. Por su parte Marcel Proust (1871-1922) en una carta a Jean Cocteau considerará su novela también un cuadro: "mon volume est un tableau" ("my book is a painting"), y como cuadro nos abre mundos:

> Gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse, y en tanto hay artistas originales, tenemos mundos a nuestra disposición, más diferentes entre sí que los que giran en el infinito, y muchos siglos después de extinguirse el fuego del que emanaron, se llamaran Rembrandt o Vermeer, nos envían aún su rayo especial [17].

Las ideas de Cézanne reaparecen, como he señalado, en Paul Klee y en varios pensadores, como Maurice Merleau-Ponty o Rudolf Arnheim. Las lecciones dadas en la Bauhaus en 1921 las tituló Klee "apuntes sobre la teoría de la forma plástica" o el pensar visual (*das bildnerischen Denken*), pues para él la escritura y la imagen están en su raiz unidas [18]. La traducción americana de estos textos fue titulada *The Thinking Eye*, en un momento en que el escultor Jacques Lipchitz hablaba de su trabajo como escultor modelador como *the Thinking Hands*.

Tres años antes, en 1918, Klee ha precisado: "El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible". Poco después esta idea se publica en el texto *Schöpferische Konfession* editado en la revista "Tribüne der Kunstund der Zeit. Eine Schriftensammlung" (1920) [19] Klee indica que la obra del artista es la apertura, la epifanía, el hacerse visible de un mundo interior, invisible.

Este pensamiento será desarrollado por el ya citado filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) primero en *L'oeil et l'esprit*, que fue el último ensayo que publicó (apareció en la revista "Art de France", número I, enero de 1961, con ilustraciones elegidas por él mismo de Cézanne, Giacometti, de Stäel, Matisse, Klee, Richier, Rodin así como del desconocido Alain de la Bourdonnaye). Aquí el filósofo escribe: "Finalmente decir que lo propio de lo visible es tener un doble invisible en sentido estricto, que hace presente como una cierta ausencia" [20]. Tras su muerte se reimprimió en "Les Temps Modernes" n.184-85, y después publicado ya como libro por Gallimard (1964). *L'oeil et l'esprit* desarrolla ideas que aparecerán en *Le visible et l'invisible*, el libro que estaba escribiendo cuando muere y que se edita póstumamente en febrero de 1974 también por Gallimard. La influencia de Rodin y de Klee está clara en este ensayo en su propio título. Anteriormente, Merleau-Ponty había publicado los ensayos *Le doute de Cézanne* (1945) y *Le langage indirect et les voix du silence* (1952).

Para Merleau-Ponty el ver exige la distancia ("voir c'est avoir à distance") y la pintura, como ya ha dicho Klee, lo que manifiesta o expone es ese enigma de lo visible ("ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité"). Más exactamente: "La pintura despierta, lleva a su máxima

potencia el delirio que es la visión misma, ya que ver es tener distancia, y la pintura extiende esta extraña posesión a todos los aspectos del Ser" [21]. Este 'delirio' o 'bizarre possession' – que es el único poder de la visión – es una forma de comprender la 'profundidad' no tanto de perspectiva sino la profundidad de sentido de una imagen. Es decir, el sentido fenomenológico de la sensación en la filosofía de Husserl: la presencia simultánea de objetos a diferentes distancias que conviven solamente en la mirada del perceptor. "Algunas partes del mundo no coexisten sin mí: la mesa en sí no tiene nada que ver con la cama a un metro de ella" así escribe Merleau-Ponty en *Le visible et l'invisible* [22]. La profundidad es el campo de la presencia ("champ de présence") dado a través de la percepción visual: la forma en que todos los objetos de mi campo de visión están igualmente presentes en mi atención e igualmente exigen mi atención. Este tipo de profundidad buscan las pinturas de paisajes finales de Cézanne.

En este sentido de la verdad de la pintura añadirá el musicólogo francés Raymond Court (*Cézanne et la vérité de la peinture* en "Études", octubre 2006, también en *Le Voir et la Voix. Essai sur les voiesesthétiques*, Editons du Cerf, París 1997):

> En la mayor referencia cézanniana a "la verdad de la pintura", aún se mide la importancia del elogio. Faltaría sin embargo, preguntarse aquí, en particular con respecto a Manet, sobre el sentido último de esta referencia de verdad pictórica en uno y otro pintores. En efecto, si uno se atiene al sentido específicamente *formal* de la perecuación realizada entre lo sensible y la cosa como lo entiende Cézanne, la fórmula se aplica tal cual igualmente a Manet (que es lo que quiere decir Cézanne). Pero si prestamos atención al contenido de verdad propio de la misma pintura de Manet, es necesario subrayar que un cuadro como la *Olympia* firma una *cierta modernidad* totalmente patente pero a la que Cézanne permanece ajeno. Ya no se trata aquí, en efecto, de un desnudo tradicional (al que sigue fiel una pintura como *Les Grandes Baigneuses*) que transfigura el cuerpo humano a la luz de una interioridad espiritual como por ejemplo en la *Primavera* de Botticelli, donde la Venus desnuda representa la Venus celeste (mientras que la Venus tapada es la Venus terrestre). En Manet el desnudo ya no es la clave visible de una presencia invisible invitando a la mirada a elevarse sino la muestra de un deseoso deseable destinado a captar la mirada del espectador en las redes de esa misma magia del deseo. En Cézanne, al contrario, como veremos más tarde, permanece impactante, pregnante, en su concepto de verdad pictórica si no una referencia tradicional al modelo ideal, al menos el llamamiento último a lo que denomina explícitamente "El Logos infinito" [23].

Para el diccionario Larousse 'prégnante' significa "que impacta fuertemente al espíritu", en el contexto de una estructura perceptiva en la *Gestalttheorie*. Court tiene razón en el comentario en cuanto Cézanne no ha debido entender el sentido de la Olympia de Manet, pero ello no invalida su formulación de la "verdad de la pintura", es decir, de la existencia de un pensar singular que es lo que distingue a Courbet, a Manet, o lo que él intenta, con sus medios, buscar en sus paisajes o en sus bañistas. Una *verdad de la pintura* que se mueve dialéctica e inseparablemente entre el percibir y el pensar, entre la intuición y el conocimiento de la historia de la pintura.

No muy lejano en el tiempo a las reflexiones del filósofo francés están las ideas del pensador alemán trasplantado a los Estados Unidos y que van a tener un profundo impacto en la teoría estética del arte contemporáneo, Rudolf Arnheim (1904-2007), especialmente con su libro *Visual Thinking* (1969). Arnheim deja de contraponer las diferencias clásicas entre 'thinking' y 'perceiving', entre 'intellect' e 'intuition', considerando que "todo percibir es también pensar, todo razonar es también intuir, toda observación es también invención". Arnheim subraya que el lenguaje no precede a la percepción, y cuestiona que los primeros elementos del pensamiento sean las palabras "los singulares mecanismos por los que los sentidos comprenden el entorno son cualquier cosa menos idénticos a las operaciones descritas por la psicología del pensar" [24].

Para él, la expresión artística, tal como el descubrimiento científico, es "una forma de razonamiento, en la que percibir y pensar están indivisiblemente interrelacionados. Una persona que pinta, escribe, compone, danza, estoy obligado a decirlo, piensa con sus sentidos". Es decir, el arte es un *visual thought*. En la misma longitud de onda se entiende la frase del poeta William Carlos William: "The poet thinks with his poem. In that lies his thought, and that in itself is the profundity" (*The Autobiography* 391, 1951). El poeta piensa a través del poema, pensando a través de decisiones, de construcción lexica, cuando el poeta trabaja, la obra surge, aparece o se manifiesta en su epifanía [25]. Además de voz (de sonido particular) el poema tiene su *visual thought*, su capacidad de abrirnos ideas o de repensar lo ya conocido. El *re-encuadre*, o los marcos en que un poeta ofrece al lector su lenguaje, o que un artista nos presenta en su pintura (Giotto, Piero della Francesca, Poussin, Guston, etc.), hacen cambiar la forma en que el público ve el mundo, adoptando nuevas estructuras mentales, refigurar o repensar el lenguaje mismo.

En su ensayo *Tradition and the Individual Talent* de 1919, Thomas S. Eliot [26] considera que una obra de arte no puede ser entendida aislada, o por si sola, sino que hay que analizarla en el contexto de las piezas anteriores a ella, es decir, referenciada en la tradición, como si esta fuera un pedestal, un plano en el que se sitúa y sobre el que se eleva: "In a peculiar sense [an artist or poet] ... must inevitably be judged by the standards of the past" ("En un sentido peculiar [un artista o poeta] ... inevitablemente deben ser juzgados por los estándares del pasado"). Este ensayo fue una importante influencia sobre la llamada Nueva Crítica, al introducir la idea de que el valor de una obra de el arte debía ser visto o considerado en el contexto de las obras anteriores del artista, o de otros escritores o poetas de la tradición literaria. La tradición es así un campo de juego, un "orden simultáneo" de las obras, "simultaneous order". Eliot mismo empleó este concepto en muchas de sus obras, sobre todo en su largo poema *The Waste Land*.

Para Eliot los buenos poemas constituyen "no un giro suelto de emoción, sino un escape de la emoción" ("not a turning loose of emotion but an escape from emotion"); los poemas se basan en la habilidad del poeta para mostrar experiencia tanto psicológica como sensual, a la vez que infunde a esta representación de ingenio y singularidad, con esa capacidad de una sensibilidad unificada ("unified sensibility"), que es una facultad sintética que puede amalgamar o unificar (en imagen visual o en imagen verbal) pensamiento y sentimiento ("a direct sensuous apprehension of thought"), una facultad que puede fundir en un todo singular experiencias variadas y muy dispares, a menudo opuestas y contradictorias, una conversión de pensamiento en sentimiento: "a recreation of thought into feeling" [27].

En el ensayo *Hamlet and His Problems* (también incorporado en *The Sacred Wood* de 1921) escribe desde otro ángulo, pero con la misma consideración del poema:

> En cuanto que obra de arte, la obra de arte no puede ser interpretada; no hay nada que interpretar; sólo podemos criticarla de acuerdo con normas, en comparación con otras obras de arte [...]. La única forma de expresar la emoción en forma de arte es encontrando un "correlato objetivo". En otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que han de ser la fórmula de esa emoción particular; de tal manera que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, se dan, entonces la emoción se evoca

> inmediatamente. Si se examina cualquiera de las tragedias más exitosas de Shakespeare, se encuentra esta equivalencia exacta; encontrarás que el estado de ánimo de Lady Macbeth caminando en su sueño se te ha comunicado a través de una determinada acumulación de impresiones sensoriales. [...] Deberíamos conocer algo que es imposible de conocer por hipótesis, porque suponemos que es una experiencia que, de la manera indicada, supera los hechos. Tendríamos que entender cosas que el mismo Shakespeare no entendió [28].

Eliot está en la estela de los poetas metafísicos, de los que indagan en el lenguaje, para *experienciar*, no para describir una realidad sino para sentirla y crearla. Eliot se explica así:

> Tennyson y Browning son poetas y piensan; pero ellos no sienten su pensamiento tan inmediato como el olor de una rosa. Un pensamiento para Donne era una experiencia; modificaba su sensibilidad. Cuando la mente de un poeta está perfectamente equipada para su labor, está amalgamando constantemente experiencias dispares; la experiencia del hombre común es caótica, irregular y fragmentada. Este último se enamora, o lee Spinoza y estas dos experiencias no tienen nada que ver entre sí, o con el ruido de la máquina de escribir o con el olor de la cocina; en la mente del poeta estas experiencias siempre están formando nuevos conjuntos [29].

Es decir, hay artistas que simplemente reflejan o rumian una experiencia, otros meditan poéticamente sobre su experiencia, pero no pueden expresarla. Los poetas metafísicos que defiende Eliot tenían una *sensibilidad unificada* que les permitió asimilar y fundir experiencias con nuevos sentidos de conjunto, haciendo sentir sus pensamientos tan inmediata e intensamente como el olor de una rosa, a través de su nueva imaginería sensual, a través de las imágenes que logran una unificación de la sensibilidad.

Otro poeta, Robert Creeley, en una conferencia en Buffalo (November 5, 1999) señaló que la insistencia de Williams no estaba en el poema en cuanto pensamiento (el concepto clásico de "recollections collected in tranquility", "recuerdos recogidos en la tranquilidad"), sino en el poema en sí mismo en cuanto un instrumento del pensamiento. Creeley escribe: "Nunca he olvidado el argumento de Williams que el poeta piensa con su poema, en esto subyace su pensamiento, y esto en sí mismo es la profundidad ...". Los poemas siempre han tenido este tipo de revelación para mí, convirtiéndose en manifestaciones aparentemente objetivas de sentimientos y pensamientos de otro modo inaccesibles" [30]. Para hacer eso, el poeta

debe transformar su visión en el lenguaje, debe poner en palabras lo que es "inaudito". Generalmente pensamos en mirar o en *envisionar* como una manera de obtener información sobre el objeto tratado, o sobre el sujeto temático. Sin embargo, cuando miramos a través, por ejemplo, del poema de Rilke sobre el "torso Arcaico", la estatua es la que mira hacia nosotros: "No hay lugar en él (torso) / que no te vea" ("denn da ist keine Stelle,/ die dich nicht sieht"). Estamos examinando una reminiscencia del original, originariamente un objeto, pero incluso lo que queda es superior a las formas que dictan para ello, "Rompiendo todos sus bordes / justo como una estrella" ("aus allen seinen Rändern/ aus wie ein Stern"). Poetas como Eugenio Montale o W.C Williams no miran, en la playa o en las pinturas de Brueghel, para ver. Para ellos, como para el pintor Philip Guston, es nuestra mirada la que nos abre a la mirada del otro.thou

De igual manera la tarea del pintor no es "cómo representar" sino "cómo conocer". Lo que nos recuerda el análisis del escritor y pintor D.H. Lawrence (1885-1930) cuando dice que son las palabras del poeta las que forman *la visión* y que crecen a partir de esa "conciencia visionaria" ("visionary awareness") que, Lawrence descubrió que sólo podría desarrollarse a través de un "contacto cercano con la misma visión". Lo hace en el ensayo autobiográfico titulado *Making Pictures* al respecto de su propia pintura:

> La única cosa que uno puede mirar, observar, y ver solamente la visión, es la misma visión: la imagen visionaria. (…) Y creo que sólo se puede desarrollar la conciencia visionaria por el contacto directo con la propia visión: es decir, conociendo imágenes, cuadros reales, y morando en ellos, y realmente, habitando en ellos. Es un gran placer, acogerse en una imagen [31].

Para otro poeta Robert Duncan el *visual thought* se da también y necesariamente en la creación de todo poema:

> Siempre pensamos que son nuestros sentimientos o ideas o experiencias lo que luchamos por traducir. Pero son las palabras las que son traducibles e intraducibles. El poema es lenguaje-sensación, lenguaje-idea, experiencia de lenguaje a la que llegamos en primer lugar. Sólo para decir que llegamos derecho a la primaria dificultad en llegar a la misma palabra [32].

El artista revela algo (su *visual thought*) a través del medio plástico, es cierto, porque por una parte acumula elementos del imaginario personal o colectivo en ese hecho visible que es la obra. Por otra, porque construye una realidad específica en mayor medida que reproduce visualmente un objeto dado en la naturaleza. La obra de arte, ni la poesía ni la música,

son reproducción de una experiencia previa: la obra de arte (la de Goya o Cézanne, la de Klee o de Guston) hacen la experiencia al *estar ahí.*

Notas

1 | Cito por la edición de John Wiley & Son, New York 1867 pp. 22 y no la de 1857:"The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a childish perception of [these] flat stains of colour; merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man would see them if suddenly gifted with sight"

2 | El verbo griego oráo tiene al menos tres radicales (or-, op-, eid-), es decir, se le asocian elementos de distinto origen para conformar el paradigma de la conjugación. Así eidon es el aoristo (yo vi) que después se transformará en verbo independiente eido=observar, examinar. Tiene además carácter intransitivo (dirigir la mirada, ser que ve) y carácter transitivo (ver un objeto, observar, en sentido propio, y en sentido figurado: ver con los ojos de la mente o comprender, conocer). Los derivados castellanos son múltiples: eidetico, idea, ideograma, idílico, ídolo, miopía, óptico, panorama, píloro, etc. La conjugación del verbo se sirve de raíces diferentes, para el presente oráo es mirar, en el pasado activo eidon, eoraka (lo vi, o lo tengo visto), o en el perfecto pasivo eoramai (he sido visto). El verbo pasa de un significado propio (el tener ojos, dirigir la mirada, y el ver un objeto), al sentido figurado de ver con los ojos de la mente, en cuanto com-prender, y a la vez conocer percibiendo por los sentidos. Lo que Eliot llama unified sensibility, una facultad sintética que puede amalgamar o unificar (en imagen visual o en imagen verbal) pensamiento y sentimiento (a direct sensuous apprehension of thought). Semejantemente el verbo produce dos sustantivos: por una parte eidon, imagen, forma, ídolo, etc.; por otra idea, lo visto en el pensamiento, forma concebida por el pensamiento. En otros casos la etimología lleva por caminos más extraños, por ejemplo, el siciliano Teocrito (310-260 aC) llamó a sus poemas pastoriles Eidlilia (pequeñas imágenes o descripciones) y de aquí idilia, designando la poesía bucólica.

3 | Ed. Gallimard, París 1969, cito la edición de 2003, p. 38: "Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou de l'absence de lumière".

4 | Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), Dibutade ou l'Origine du Dessin, oleo sobre tela 120 x 140 cms., 1785, Salon des Nobles en el Château de Versailles; Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), Dibutade ou l'Invention du Dessin, 1791, óleo sobre tela 267 x 131 cms., Groeningemuseum, Brujas. Para el escritor austriaco Herman Broch la imagen pictórica nació, sin embargo, de la música: el ritmo de una música primitiva se traduce en la forma de tatuaje, una especie de danza representada en el cuerpo. Hasta que un día el tatuaje se emancipa del cuerpo, se convierte en la representación y así da lugar a la pintura. El mundo del tatuaje no es una cosa de hoy, es un mundo que viene de la Prehistoria junto a las rocas de las cuevas. Probablemente tanto la pintura corporal como el tatuaje se activaban a través del ritual, es decir, la piel como soporte de algo simbólico. El tatuaje es más que un adorno, es un marcador social y es una memoria personal. Para el filósofo Friedrich Hegel (1770-1831), que se refiere a la práctica en su curso sobre Estética (1823), el tatuaje se sitúa en el lado de la producción operada por la poiesis (actividad fabricante)

que da forma a lo que es inicialmente vacío. El prejuicio occidental sobre el tatuaje que separa al hombre bárbaro del civilizado persiste, sin embargo, en Hegel, quien, a pesar de que ve el aspecto artístico, permanece atrapado en una jerarquía de las Bellas Artes que rechaza el cuerpo como soporte a un rango inferior.

5 | Jacques Derrida, Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre en 1990, exposición que se iniciaba con el cuadro citado de Suvée. La exposición mostraba 43 dibujos y algunos cuadros, como el de Suvée, mostrando relaciones entre la ceguera y el dibujo, y entre el dibujo y la escritura (Derrida 1991). La pintura se origina en la ceguera: por un lado el artista, el pintor o el dibujante, actúan como ciegos, por otro lado el mismo proceso de pintar es ciego. Cuando Kora, la hija de Dibutades (aquí se da un error en el relato de Derrida) traza la silueta de su amante no lo mira: a la vez que traza la linea sobre el muro Kora ausenta a su amante, no transcribe un cuerpo físico, sino su eco. Lo mismo vale para el acto de la pintura: en cuanto el modelo frente al pintor, no puede ser visto por éste en el momento en el que hace la marca en el lienzo, o en el barro. Significativo a este respecto es la película de Ernst Scheidegger sobre Alberto Giacometti, la cuchilla incide después de la mirada la arcilla. La marca se apoya en la memoria; y cuando la memoria es invocada, el objeto presente es ignorado, el artista es ciego respecto a él. Así las artes visuales son artes de la ceguera. Derrida prefiere hablar de artes espaciales. Pocos meses después de la exposición Derrida participó en un simposio sobre el dibujo como invitado del profesor y artista François Martin. El texto de esta conferencia, junto con la grabación en vivo de la conferencia, se encuentra Derrida 2013.

6 | En el prologo al libro de Jean-François Lyotard, Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren, reedición de Hermann Editerus, Paris 2008, Herman Parret cita a Adami: "La ligne est un point qui a bougé précédemment en nous, et son mouvement est lent (33). Il existe une ligne du désir qui précède le fait de voir ; le dessin d'un objet délivré du temps. Le désir est la cause première de l'acte de dessiner, le moment de la révélation (172). Passé simple, présent, futur et conditionnel sont les étapes et les mouvements qu'une ligne accomplit, en passant de la mémoire au papier, de la mémoire au désir et à la comparaison (91). La ligne tend vers un but immobile. Les figures s'adaptent à l'instinct. C'est le caractère qui impose le choix d'un ton ou le mouvement (53). Chaque ligne a besoin d'un contenu, et c'est avec l'expérience que nous en avons, que la main dessine".

7 | Al respecto de la fenomenología de Husserl, de su nueva objetualidad, Angel Xolocotzi Yáñez la explica de esta manera: "Con base en un ejemplo podemos aclarar lo aquí desarrollado: la idea de una taza no se refiere precisamente a la taza que está ahora sobre mi escritorio, pero puede relacionarse con ésta cuando yo me sirvo té en ella, por ejemplo. En el servirme té la esencia de la taza no es destacada, pero sí dada; su esencia es vista de alguna forma, si no, yo podría no servirme té. Para Husserl esto no es comprendido, sino visto reflexivamente. Mediante el giro de la mirada en torno a la taza misma lo tácito es destacado y aprehendido como una nueva objetualidad, la taza como taza. Pero al hacer esto estoy a la vez en otra actitud: ya estoy fuera de la vivencia, ya que ésta sólo puede ser vista mediante otra vivencia reflexiva", en Fenomenología de la vida fáctica: Heidegger y su camino a Ser y Tiempo (Mexico 2004, p.105).

8 | "Dans un bon tableau, comme je le rêve, il y a une unité. Le dessin et la couleur ne sont plus distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Voilà ce que je sais, d'expérience. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Le contrast et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé… " (Gasquet [1926] 1991, p. 366). Conservamos las reflexiones del propio pintor ya por los textos de sus amigos pintores, ya por el libro de conversaciones Cézanne recogidas por Joachim Gasquet (1873-1921). El libro está escrito, según su viuda,

en el invierno de 1912-13 pero fue publicado en 1921 poco antes de morir el autor; Gasquet fue retratado por el pintor en 1896, pero no se frecuentaron a partir de 1901, luego los pensamientos recogidos de Cézanne son anteriores a esa fecha.

9 | "Un bâtisseur. Un rude gâcheur de plâtre. Un broyeur de tons. Il maçonnait comme un romain. Et lui aussi un vrai peintre. Il n'y en a pas un autre dans ce siècle qui le dégote. Il est profond, serein, velouté. Il y a de lui des nus, dorés comme une moisson, dont je raffole. Sa palette sent le blé" (p. 325). "Courbet est le grand peintre de la nature. Son grand apport, c'est l'entrée lyrique de la nature, de l'odeur des feuilles mouillées, des parois moussues de la forêt, dans la peinture du dix-neuvième siècle, le murmure des pluies, l'ombre des bois, la marche du soleil sous les arbres. La mer. Et la neige, il a peint la neige comme personne ! J'ai vu, chez votre ami Mariéton, la diligence dans les neiges, ce grand paysage blanc, plat, sous le crépuscule grisâtre, sans une aspérité, tout ouaté. C'était formidable, un silence d'hiver" (p. 327); "Il faut toujours avoir ça sous les yeux. C'est un état nouveau de la peinture. Notre Renaissance date de là. Il y a une vérité picturale des choses. Ce rose et ce blanc nous y mènent par un chemin que notre sensibilité ignorait jusqu'à eux" (p. 89-90).

10 | "The real visual truth of anything that meets our eye in nature can only strike us with full force in that short moment when vision breaks upon us, as it were, as a surprise—that is to say, before our intellect, our knowledge of the material form of objects, has had time to come in to play and to counteract and destroy that first impression", en "The Daily Mail" (17 octubre 1907).

11 | "Dans la peinture, il y a deux choses, l'œil et le cerveau, tous deux doivent s' entraider; il faut travailler à leur développement mutuel, mais en peintre: à l'œil, par la vision sur nature; au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donnent des moyens d'expression", en Gasquet, [1926] 1991, p. 222, la cita está también en Bernard 1904, p. 23.

12 | Merleau-Ponty [1961] 1964, p. 60. Fue el último ensayo que publicó; apareció en la revista "Art de France", número I, enero de 1961. Tras su muerte se reimprimió en "Les Temps Modernes" n.184-85, y después publicado ya como libro por Gallimard, edición que sigo.

13 | Gasquet, [1926] 1991, p. 109.

14 | "Je retrouve justement dans Mme de Staël le développement de mon idée sur la peinture. Cet art, ainsi que la musique, sont au dessus de la pensée ; de là leur avantage sur la littérature, par le vague", "Journal", 26 janvier 1824.

15 | Eugene Delacroix, Dictionnaire des beaux-arts de Delacroix, bajo la dirección de Anne Larue, Herman Editerur Paris 1996. Una anotación erudita y una cuidadosa revisión hacen de este libro uno de los libros más importantes sobre Delacroix.

16 | Probablemente Delacroix tenía en mente el Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure (en collaboration avec Pierre-Charles Lévesque, Paris, L. F. Prault, 1792, 5 vol.). Claude-Henri Watelet define así le vague: "Vague se dit en peinture de la couleur, et plus particulièrement de celle du ciel"; "On dit quelquefois vaguesse, qui est imité de l'italien 'vaghezza', pour exprimer ce ton aérien".

17 | "Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles aprés qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient leur rayon espécial", Marcel Proust, Le temps retrouvé, tome II.

18 | Beiträge zur bildnerischen Formlehre (Contribuciones a un Conocimiento plástico [visual] de la Forma), manuscrito del primer ciclo de conferencias en la Bauhaus de Weimar

en 1921, hacia 1922. "Schrift und Bild, das heisst Schreiben und Bilden, sind wurzelhaft eins sind" en Regel [1987] 1995, pp. 362-63. El texto aparece titulado Das bilnerische Denken, en Spiller [1956] 1961, p. 17 (Band 2: Unendliche Naturgeschichte); la versión americana se tituló The Thinking Eye, p. 17, London, 1961, prefacio de Giulio Carlo Argan. Herbert Read consideró el texto de Klee como "the most complete presentation of the principles of design ever made by a modern artist – it constitutes the Principia Aesthetica of a new era of art, in which Klee occupies a position comparable to Newton's in the realm of physics" (Read 1959, p. 186). Entre otros Porter Aichile 2002, p. 220, y sobre todo Franciscono 1991 (en el capítulo 'Klee's theory courses', pp. 245-52 y en las notas a este capítulo, p. 365) han criticado la edición de Spiller de los textos de Klee. Franciscono señala que es una edición "extensive but drastically rearranged", añadiendo que las conferencias han sido asimismo "interspersed with later notes and in part rearranged. Despite Spiller's notation of their sources in Klee's manuscripts, it is not always possible to determine from his arrangement where a lecture leaves off and an interpolation begins". Günther Regel, editor de la edición que manejamos (1987), también critica a Spiller, tercera edición 1995, pp. 362-63.

19 | Edición de Kasimir Edschmid, Reiß, Berlín 1920; "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar" ("art does not reproduce the visible, rather, it makes visible"). Después en la recolección de ensayos ya citada Paul Klee, Das bildnerische Denken (Spiller 1956), la influencia de sus textos se ve todavía en la actualidad, por ejemplo, en Albertazzi 2006.

20 | "Dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence" (Merleau-Ponty [1961] 1964, p. 85).

21 | "La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être" (Merleau-Ponty [1961] 1964, p. 26-27).

22 | "Les parties de ce monde ne coexistent pas sans moi : la table en soi n'a rien à voir avec le lit à un mètre d'elle" (Merleau-Ponty [1964] 2010, VI, p. 1705).

23 | "Par la référence cézanienne majeure à 'la vérité de la peinture', là encore on mesure l'importance de l'éloge. Resterait par contre à s'interroger ici, à propos en particulier de Manet, sur le sens ultime à prêter à cette référence à la vérité picturale chez l'un et l'autre peintre. Certes, si l'on s'en tient au sens spécifiquement formel de la péréquation réalisée entre le sensible et la chose comme l'entend Cézanne, la formule s'applique telle quelle également à Manet (et c'est ce que veut dire Cézanne). Mais si on porte attention au contenu de vérité propre à la peinture même de Manet, force est de souligner qu'un tableau comme l'Olympia signe une certaine modernité tout à fait patente mais à laquelle Cézanne demeure étranger. Il ne s'agit plus ici en effet du Nu traditionnel (auquel demeure fidèle encore une toile comme les Grandes Baigneuses) qui transfigure le corps humain à la lumière d'une intériorité spirituelle comme par exemple dans la Primavera de Botticelli où la Vénus nue représente la Vénus céleste (tandis que la Vénus drapée est la Vénus terrestre). Chez Manet la nudité n'est plus le chiffre visible d'une présence invisible conviant le regard à s'élever mais la monstration d'un désirant désirable destiné à capter le regard du spectateur dans les rets de cette magie même du désir. Chez Cézanne au contraire, comme nous le verrons plus loin (note 6), demeure prégnante dans sa conception de la vérité picturale sinon une référence traditionnelle au modèle idéal, du moins l'appel ultime à ce qu'il nomme explicitement 'le Logos infini'".

24 | Arnheim 1969: "The remarkable mechanisms by which the senses understand the environment are all but identical with the operations described by the psychology of thinking" (...)" – a form of reasoning, in which perceiving and thinking are indivisibly

intertwined. A person who paints, writes, composes, dances, I felt compelled to say, thinks with his senses. This union of perception and thought turned out to be not merely a speciality of the arts. A review of what is known about perception, and specially about sight, made me realize that the remarkable mechanisms by which the senses understand the environment are all but identical with the operations described by the psychology of thinking. Inversely, there was much evidence that truly productive thinking in whatever area of cognition takes place in the realm of imaginery. This similarity of what the mind does in the arts and what it does elsewhere suggested taking a new look at the long-standing complaint about the isolation and neglect of the arts in society and education. Perhaps the real problem was more fundamental: a split between sense and thought, which caused various deficiency diseases in modern man".

25 | Williams 1951, p. 391: "The poet thinks with his poem. In that lies his thought, and that in itself is the profundity". Anteriormente lo ha señalado en Paterson (poema escriito entre 1946 y 1958): "But who, if he chose, could not touch the bottom of thought? The poet does not, however, permit himself to go beyond the thought to be discovered in the context of that with which he is dealing; no ideas but in things. The poet thinks with his poem, in that lies his thought, and that in itself is the profundity". "Pero, ¿quién, si quería, no podía tocar el fondo del pensamiento? El poeta, sin embargo, no se permite a sí mismo ir más allá del pensamiento de ser descubierto en el contexto de que con la que está tratando; no hay ideas sino en las cosas. El poeta piensa con su poema, en él se encuentra su pensamiento, y él en sí mismo es la profundidad".

26 | Eliot [1919] 1932. Tradition and the Individual Talent fue publicado primeramente en la revista de Londres "The Egoist An Individualist Review" (1919) y poco después en el libro de ensayos The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (Londres 1920, New York 1921), y posteriormente en Selected Essays, 1917-1932 en 1932.

27 | Eliot [1921] 1932: "To show experience as both psychological and sensual, while at the same time infusing this portrayal with wit and uniqueness". El ensayo The Metaphysical Poets escrito en 1921 como recensión al libro editado por J. G. Grierson, Metaphysical Lyrics and Poems of the 17th Century: Donne to Butler, Oxford Clarendon Press, fue publicada en "The Times Literary Suplement", en octubre 1921, y posteriormente en Selected Essays, 1917-1932 en 1932.

28 | Eliot 1920: "Qua work of art, the work of art cannot be interpreted; there is nothing to interpret; we can only criticize it according to standards, in comparison to other works of art [...]. The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. If you examine any of Shakespeare's more successful tragedies, you will find this exact equivalence; you will find that the state of mind of Lady Macbeth walking in her sleep has been communicated to you by a skilful accumulation of imagined sensory impressions"; ultimo párrafo: "We should have, finally, to know something which is by hypothesis unknowable, for we assume it to be an experience which, in the manner indicated, exceeded the facts. We should have to understand things which Shakespeare did not understand himself".

29 | Eliot [1921] 1932: "Tennyson and Browning are poets and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience

is chaotic, irregular, and fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes".

30 | Creeley [1974] 2001, p. 572: "I've never forgotten Williams' contention that 'the poet thinks with his poem, in that lies his thought, and that in itself is the profundity' [...]. Poems have always had this nature of revelation for me, becoming apparently objective manifestations of feelings and thoughts otherwise inaccessible", conferencia en Bolinas, California 31 julio 1974.

31 | Lawrence [1929] 2004, p. 225: "The only thing one can look into, stare into, and see only vision, is the vision itself: the visionary image. [...] And I believe one can only develop one's visionary awareness by close contact with the vision itself: that is, by knowing pictures, real vision-pictures, and by dwelling on them, and really, dwelling in them. It is a great delight, to dwell in a picture".

32 | "We always think it's our feelings or ideas or experiences that we struggle to translate. But it's words that are translatable and untranslatable. The poem is a language-feel, a language-idea, a language-experience we arrive at in the first place. Only to say we come right to the primary difficulty in coming to the very word of it", citado en Felstiner, Goldstein 2006.

Referencias bibliográficas

Albertazzi 2006
L. Albertazzi (ed.), *Visual Thought. The depictive space of perception*, Trento 2006.

Arnheim 1969
R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley 1969.

Blanchot [1969] 2003
M. Blanchot, *L'Entretien Infini*, Paris [1969] 2003.

Court [1997] 2006
R. Court, *Cézanne et la vérité de la peinture*, en *Le Voir et la Voix. Essai sur les voiesesthétiques*, Paris 1997, después en "Études", oct. 2006.

Creeley [1974] 2001
R. Creeley, conferencia en Bolinas, California 31 julio 1974, en *The Collected Prose of Robert Creeley*, New York and London 1984; corrected edition Berkeley 1985; current edition, Normal 2001.

Delacroix [1863] 1996
E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts de Delacroix*, bajo la dirección de A. Larue, H. Editerur, Paris 1996.

Derrida 1991
J. Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris 1991.

Derrida 2013
J. Derrida, *A Dessein, le Dessin*, suivi de G. Michaud, *Derrida à l'improviste*, Paris 2013.

Eliot [1919] 1932
T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, "The Egoist An Individualist Review"

(1919), después en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London 1920, y posteriormente en *Selected Essays*, 1917-1932, London 1932.

Eliot [1921] 1932
T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, "The Times Literary Suplement", octubre 1921, después en *Selected Essays*, 1917-1932, London 1932.

Eliot 1920
T. S. Eliot, *Hamlet and His Problems*, en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London 1920.

Felstiner, Goldstein 2006
J. Felstiner, D. Goldstein, *The Lure of the God: Robert Duncan on Translating Rilke*, "Jacketmagazine", octubre 2006.

Franciscono 1991
M. Franciscono, *Paul Klee: His Work and Thought*, Chicago 1991.

Gasquet [1926] 1991
J. Gasquet, *Cézanne*, [Paris 1926] London 1991.

Lawrence [1929] 2004
D. H. Lawrence, *Making Pictures*, "Studio", julio 1929, después "Vanity Fair", agosto 1929, después en *Assorted Articles*, London1930, versión americana en A. A. Knopf (ed.), *Assorted Essays*, New York 1930; recopilado en J. T. Boulton (ed.), *Late Essays and Articles*, Cambridge 2004.

Lyotard [1987] 2008
J.-F. Lyotard, *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris [1987] 2008.

Ruskin [1857] 1867
J. Ruskin, *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners* [1857], New York 1867.

Bernard 1904
Émile Bernard, *Paul Cezanne*, "L'Occident", julio 1904, pp. 23-25.

Merleau-Ponty [1961] 1964
M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, "Art de France", I (1961), después "Les Temps Modernes" 184-85 (1961), después publicado como libro, Paris 1964.

Merleau-Ponty [1964] 2010
M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* [1964], en *Œuvres*, ed. Claude Lefort, Paris 2010, VI.

Proust 1927
M. Proust, *Le temps retrouvé*, tome II, Paris 1927.

Klee 1920
P. Klee, *Schöpferische Konfession*, "Tribüne der Kunstund der Zeit. Eine Schriftensammlung" (1920), Kasimir Edschmid (Hrsg.), Berlin 1920.

Klee [1921] 1999
P. Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Faksimile des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am Bauhaus Weimar 1921/22, Jürgen Glaesemer (Hrsg.), Basel 1999

Klee [1923] 1995
P. Klee, *Das bilnerische Denken*, en J. Spiller (Hrsg.), Basel-Stuttgart 1956, después en G. Regel (Hrsg.), *Paul Klee. Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig [1987] 1995; versión americana *The Thinking Eye*, prefacio de Giulio Carlo Argan, London 1961.

Porter Aichile 2002
K. Porter Aichile, *Paul Klee's Pictorial Writings*, Cambridge University Press, 2002.

Read 1959
H. Read, *A concise History of Modern Painting*, London 1959.

Regel [1987] 1995
G. Regel (Hrsg.), P*aul Klee. Kunst-Lehre, Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig [1987] 1995.

Spiller [1956] 1961
J. Spiller (Hrsg.), *Paul Klee, Das bilnerische Denken*, Basel-Stuttgart [1956] 1961.

Williams 1951
W. C. Williams, *The Autobiography*, New York 1951.

Xolocotzi 2004
A. Xolocotzi, F*enomenología de la vida fáctica: Heidegger y su camino a Ser y Tiempo*, Mexico 2004.

English abstract

In his Historia Naturalis (XXXV, 12) Pliny (23-79 AD) relates the origin of all graphic representation with the absence or invisibility of the model, as well as with the distance that will imply the loss of the model. What the line opens or encloses is something new, something that starts from the desire, something between the form and the emotion "in the limit of the visible". To see a painting or a sculpture - as in the first place to do it - is to know to think it, to understand the ideas that it generates, to understand what is called the visual thought; that is, the pictorial ideas of the artist. Paul Cezanne does not say that he thinks and then he paints, but "he thinks with painting." Eugène Delacroix had already stated in this respect that the painting did not express a narrative thought, but was itself a thought. These ideas appear in Paul Klee: visual thinking (das bildnerischen Denken), because for him writing and image are united in their root, specifying "art does not reproduce the visible, but makes visible." These ideas remind us of the ideas of Aby Warburg (1866-1929) and those of D. H. Lawrence (1885-1930) when he says that it is the poet's words that form the vision and that grow from that visionary awareness. The painter's task is not "how to represent" but "how to know".

Fate questo in memoria di me

Antichi codici e nuove tecnologie

Giuseppe Barbieri

Mostra *Grisha Bruskin - Alefbet*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia (2015): la parete interattiva con i Visualtelling (courtesy camerAnebbia, Milano).

L'obiettivo di questo mio contributo è soprattutto quello di segnalare come le "nuove tecnologie" (le ICT, Information and Communication Technologies) possano risultare, qualora rigorosamente impiegate in ambito storico-artistico o in quello, più generale, del Cultural Heritage, una via d'uscita (e intanto di sviluppo) dal/del dibattito che negli ultimi lustri ha provato a interrogare l'intima natura delle immagini, la logica di un codice, sensibilmente diverso da quello verbale, le strategie di comprensione del significato dei segni. Per tentare di raggiungerlo userò strumenti provenienti da ambiti diversi per tipologia e per epoca, confortato dal fatto che il problema è antico, secolare se non millenario, e che non esistono margini certi e condivisi di soluzione.

Una premessa doverosa. Ho sempre considerato positivamente – sin dall'inizio del mio percorso di ricerca, quasi quarant'anni fa – il fatto di riuscire a pensare una cosa già pensata (a mia insaputa, per lo meno fino alla mia agnizione) da qualche più autorevole predecessore. Tutti i nostri percorsi ricalcano, almeno per un tratto, le orme di altri passi. Questo è tanto più vero quando ci si sente parte di un dibattito tuttora in corso. Riflettere su una questione che coinvolge estesamente altri esponenti di una stessa disciplina significa appartenere a una comunità scientifica, e da alcuni lustri il confronto sull'intima natura e sulla logica stessa delle immagini risulta particolarmente fitto. Mi riferisco - pur considerando in tutta la loro importanza i più lontani esperimenti di Francis Haskell, di Michael Baxandall e di Svetlana Alpers negli anni Sessanta e Settanta del XX sec. (v. *e.g.*, Baxandall 1972; Albers 1983; ed è noto quanto entrambi gli studiosi debbano al magistero di Francis Haskell), al contesto successivo, quello inizialmente prefigurato nel 1983 da Hans Belting con il suo saggio *Das Ende der Kunstgeschichte?*

La revisione auspicata allora dallo studioso tedesco promosse, tra altre importanti ricadute, un atteggiamento, progressivamente maturato, nei confronti delle interazioni tra opera e spettatore-fruitore. Questo cambio di prospettiva si è sviluppato inizialmente negli USA e si è tradotto dapprima nella cosiddetta "teoria della risposta" (e del coinvolgente "potere delle immagini") di David Freedberg; in seguito nella riflessione sulla *spectatorship*, centrale al bel volume di Shearman del 1992: entrambi questi testi sono risultati a loro volta un'efficace base teorica per lo sviluppo dei *Visual Studies (*Freedberg 1989; Shearman 1992); infine negli importanti interventi di Tom Mitchell (Mitchell 1992; Mitchell 1994; Mitchell 1996; Mitchell 2002a; Mitchell (2002b; particolarmente pertinente al proposito di questa circostanza è inoltre Mitchell 2005). Ci sono stati paralleli altrettanto rilevanti in ambito europeo, da Gottfried Boehm a Mieke Bal (Boehm 1994; Boehm 2004; Bal 1996), dall'antropologia delle immagini di Hans Belting alle incarnazioni di Georges Didi-Huberman (Belting 2002; Didi-Huberman 1985; Didi-Huberman 2006), dalle immagini che ci guardano di Horst Bredekamp, ma prima di lui di Heidegger e di Lacan, alle diverse storie dello sguardo, che ormai affiancano massicciamente quelle dell'arte (Bredekamp 2010; Stoichita 2015).

Quasi tutti gli studiosi che ho ricordato si sono interrogati in modo esigente sulle relazioni tra immagini e testi, su logiche visive che non debbono coincidere esclusivamente con quelle dell'analisi testuale, sulla profonda natura e identità delle immagini, sulle dinamiche cognitive che attivia-

mo, implicitamente o esplicitamente, in presenza di una *picture*, che per Mitchell è la concretizzazione di una più virtuale *image*. Un secondo dato che credo valga la pena di sottolineare sta nel fatto che gli strumenti che vengono proposti da questo recente orizzonte "iconologico" (al senso di Boehm) sono applicabili indifferentemente alle opere antiche e a quelle del nostro tempo: si è insomma ricomposta negli ultimi lustri, in qualche modo, quella frattura che riteneva che l'arte contemporanea potesse essere compresa e valutata solo con appositi e specifici criteri. Le differenziazioni epocali precedenti – legate a prevalenti considerazioni di carattere stilistico, e in definitiva all'impossibilità wölffliniana di poter esprimere ogni cosa in qualunque tempo – lasciano ormai lo spazio a dinamiche costanti di percezione, coinvolgimento e giudizio.

Complice anche un nuovo insegnamento che ho deciso di tenere dallo scorso anno, negli ultimi mesi (ma in realtà da quando, dieci anni fa, ho iniziato ad applicare le ICT alle strategie di fruizione dell'opera d'arte), mi sono interrogato su quelle che considero le due dinamiche prevalenti dell'opera d'arte, la simbolicità e la narratività (visiva). Mentre pensavo al mio intervento per il centocinquantesimo numero di "Engramma", quest'ultima mi si è configurata alla mente come una sorta di 'pietrificazione' di un racconto, a differenza di quanto accade in quella letteraria che impiega il codice verbale (con qualche cosa in più, che dirò alla fine, perché altrimenti è la scoperta dell'acqua calda). Poche settimane fa, nel corso di una piacevole cena di lavoro a Mosca, sono stato informato che Jurij M. Lotman era arrivato molto prima – proprio quando io cominciavo la mia attività di studioso – a un esito analogo, e che lo aveva espresso in maniera assai più convincente (come del resto ho potuto constatare altre volte). Il saggio cui mi riferisco è del 1979, e sin dal titolo, che promette una pluralità di intriganti applicazioni – *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)* suona importante e altresì in larga misura anticipatore del dibattito metodologico cui ho accennato in esordio (Lotman [1979] 1989; a p. 97, in nota, la complessa vicenda bibliografica dell'intervento; sulla scarsa attenzione della storia dell'arte per il sistema semiotico e culturologico di Lotman rimando al mio Barbieri 2015a). Ecco il passo, per me folgorante, che ha contribuito a chiarire i miei sommariamente confusi pensieri:

> Momento fondamentale per individuare la "condizione pittorica" è la segmentazione del flusso di tempo in cui il dato oggetto rientra nella sua esistenza reale. Alla continuità e al procedere ininterrotto del flusso temporale in cui è immerso l'oggetto della raffigurazione, si oppone il momento

> estrapolato e fermato della raffigurazione. Spesso lo strumento psicologico per realizzare questa commutazione è la percezione preliminare della vita come teatro. Imitando la continuità dinamica della realtà, il teatro nello stesso tempo la divide in parti, in scene, estrapolando così dal flusso continuo della realtà unità intere e discrete. Al suo interno tale unità è concepita come immanentemente chiusa e ha la tendenza a durare nel tempo. Non sono casuali termini come "scena", "quadro", "atto", estesi in eguale misura al campo del teatro e della pittura (Lotman [1979] 1989, 105).

È quasi inutile sottolineare – a proposito del mio accenno al fatto che i percorsi di indagine ricalcano continuamente quelli di chi ci precede – come queste considerazioni riecheggino in qualche misura, ma chissà quanto consapevolmente, la riflessione sulla rivoluzione "teatrale" greca che muta il volto dell'arte più antica, che Ernst E. Gombrich colloca al cap. 4 di *Art and Illusion* (Gombrich [1959] 2002, 117-143), in particolare in merito a una narratività che rende disponibile una nuova percezione dello spazio e degli effetti visivi indotti nello spettatore (trasformato così in "testimone oculare"). La 'pietrificazione' del racconto cui avevo pensato – e che riprenderò per le conseguenze che essa determina sulla fruizione dell'opera - ha certo un senso nel suo saper fermare in un'immagine la fluidità dello scorrere del tempo, ma conserva al proprio interno l'illusione di un movimento che si fa anche coinvolgimento. È quanto annota Leon Battista Alberti nel suo *De pictura* (§ 41, ma potremmo ulteriormente riavvolgere il nastro):

> Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti porgeranno suo proprio movimento d'animo [...]. Piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole.

Aggiungendo: "Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo": un'espressione pressoché ricalcata secoli dopo da Aby Warburg, con particolare chiarezza nell'introduzione a Mnemosyne del 1929, quando solennemente afferma l'importanza di uno stile che coincide con la "rappresentazione della vita in movimento" (Warburg [1929] 2016), una strategia in cui proprio l'arte antica aveva mostrato di eccellere.

Non è evidentemente questa la sede in cui ripercorrere, neppure sommariamente, una storia dell'*Einfühlung* – da Vischer a Wölfflin, da Worringer al Berenson di *Aesthetics, ethics and history in the arts of visual representation* (Berenson 1948), alle ricognizioni warburghiane sulle *Pathosformeln* (un ottimo viatico al tema è in Settis 2012) – a molto più recenti considerazioni di Bredekamp, come quando fissa:

> La problematica dell'atto iconico [...] nell'individuare la forza che consente all'immagine di balzare, mediante una fruizione visiva o tattile, da uno stato di latenza all'efficacia esteriore nell'ambito della percezione, del pensiero e del comportamento. In tal senso, l'efficacia dell'atto iconico va intesa sul piano percettivo, del pensiero e del comportamento come qualcosa che scaturisce sia dalla forza dell'immagine stessa che dalla reazione interattiva di colui che guarda, tocca, ascolta... (Bredekamp 2015, 36).

Mi limito a constatare i costanti e fittissimi intrecci che si possono rintracciare, in questa complessiva vicenda, tra sfondi cognitivi, teorie della *spectatorship*, approcci alla cosiddetta "logica delle immagini" che, per esempio grazie agli studi di Mitchell, hanno contribuito a limitare l'impatto di indagini troppo recisamente iconologiche. Così lo studioso:

> Una cosa che certamente noterebbe un'iconologia critica è la resistenza che l'icona oppone al logos. In effetti, secondo il cliché del postmodernismo, viviamo in un'epoca dell'assimilazione del linguaggio a immagini e 'simulacri', un corridoio semiotico di specchi. Se l'iconologia tradizionale reprimeva l'immagine, l'iconologia postmoderna reprime il linguaggio. Non si tratta tanto di una 'storia' quanto di una narrazione centrale inclusa nella grammatica stessa dell''iconologia' in quanto concetto fratturato, una sutura di immagine e testo. L'una deve precedere l'altro, dominarlo, opporgli resistenza, sostituirlo. L'alterità di immagine e testo non è tanto una questione di analogia strutturale, come se le immagini si scoprissero per caso in quanto 'altro' dei testi (MItchell [1992] 2008, 38).

Inoltre, come ho detto in esordio, vorrei ribadire che questo dibattito, che coinvolge da circa quarant'anni la più attenta storiografia interessata ai segni artistici e che si è ulteriormente dilatato con l'irrompere dei *Visual Studies*, non mostra una prospettiva consolidata e condivisa di soluzione. Non pretendo di trovarla e di indicarla qui, ma almeno di fornire, se possibile, un nuovo punto di vista, costituito da osservazioni, me ne rendo conto, non perfettamente ordinate.

Ho ricavato il titolo del mio intervento da un celebre versetto del Vangelo di Luca (22, 19):

> Poi prese del pane e, dopo aver reso grazie, lo spezzò e lo diede loro dicendo: – Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me.

Non ho le competenze sufficienti per affermare che questa espressione, che diventa rapidamente centrale nel messaggio cristiano, sia all'origi-

Mostra *Grisha Bruskin - Alefbet*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia (2015) (courtesy camerAnebbia, Milano).

ne, a partire da una realtà culturale aniconica come quella ebraica, di una prospettiva di ammissibilità delle immagini, di un avallo concettuale dell'arte occidentale post-classica. Di certo le parole di Gesù rimarcano una necessaria, auspicata ripetibilità di gesti, e implicitamente – anche per l'enfasi gestuale che accompagna quelle parole – quella di immagini memorative (o mnemiche, come direbbe Warburg): come per esempio le icone, di dichiarata origine acheropita, ma replicabili; ovvero, gradualmente, le narrazioni visive di episodi di una storia della salvezza che è sì annunciata e percepita come conclusa, nella Resurrezione, e che tuttavia richiede, nel "tempo della Chiesa" che è al centro del Vangelo di Luca, continue iterazioni, secondo un andamento spiraliforme che – lo rimarca più volte Paul Ricoeur in *Temps et récit* – assomiglia da vicino al circolo ermeneutico (sul punto v. anche Frye [1982] 1986). Anche l'immagine – non solo il repertorio che emerge dal cristianesimo – sperimenta, rispetto al racconto, una temporalità ossessionata dall'evidenza più che dalla fine, e ciò innesca senza dubbio un differente approccio cognitivo alla realtà e all'esperienza personale e culturale.

Nel saggio di Jurij Lotman da cui sono partito – soprattutto all'inizio – il problema della replicabilità è declinato, sia pur con qualche scoria involontaria sulla natura mimetica della pratica artistica, nei termini stimolanti di 'duplicazione':

> Il legame tra il fenomeno dell'arte e la duplicazione della realtà è stato più volte notato dall'estetica [...]. La possibilità della duplicazione è la premessa ontologica per la trasformazione del mondo degli oggetti in mondo di segni: l'immagine riflessa della cosa è sottratta ai rapporti pratici (di spazio, di contesto, di fine e altri) a essa connaturati, e perciò può facilmente essere inclusa nei rapporti modellizzanti della coscienza umana (Lotman [1979] 1989, 97).

L'approccio diventa tuttavia a mio avviso ancora più interessante quando Lotman inizia a considerare le potenzialità di una "duplicazione della duplicazione", che accentua la convenzionalità segnica di un'immagine, la immette quasi naturalmente in un processo di analisi semiotica, la riconfigura nel sistema di relazioni con ciò che viene prodotto dal codice verbale (Lotman [1979] 1989, 98-ss). È da qui che prende le mosse l'analisi che conduce poi alla definizione di "retorica iconica", che è in sostanza l'esito di una polistratificazione di codici, dato che i "testi retorici [risultano] tutti casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche differenti nell'ambito di una struttura unitaria". Si tratta di una sintesi ingenerosa, ma confido possa almeno servire per sviluppare in un'altra direzione il discorso.

Le tecnologie digitali hanno moltiplicato esponenzialmente le nostre capacità di "duplicazione della duplicazione". Qualche volta penso a quello che avrebbe potuto essere il progetto Mnemosyne con le disponibilità di strumenti di archiviazione e di confronto di cui attualmente disponiamo. Oggi abbiamo la possibilità non solo di fissare la genealogia di una *Pathosformel*, ma di restituire in modo assai più articolato un ambito più generale di "memoria non genetica", che è pressappoco il termine che Lotman impiega per definire il contesto culturale. Così Silvia Burini:

> Quando si parla di cultura si intende, secondo Lotman, l'insieme dell'informazione non genetica, la memoria non ereditaria dell'umanità, che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni. La lotta per la memoria è imprescindibile dalla storia intellettuale dell'umanità, tant'è vero che la distruzione di una cultura passa soprattutto attraverso la distruzione della memoria, l'annientamento dei testi che la costituiscono. E quindi per far sì che una porzione di realtà diventi patrimonio della memoria collettiva è necessario che essa venga tradotta in un'informazione codificata: questo è il compito della cultura, il cui lavoro fondamentale consiste nell'organizzare strutturalmente il mondo che circonda l'uomo (Burini 2017, 9-10).

Possiamo cercare di restituire la "memoria non genetica" impiegando in maniera sistematica quelle che Aldo G. Gargani chiamava nei nostri incontri le "immagini influenti" – la tradizione visiva con cui ogni generazione può e deve fare i conti. Quando parlavo all'inizio di 'pietrificazione' di un racconto, implicitamente intendevo che ogni racconto di questo genere ha un suo pregresso visivo, l'orizzonte culturale in cui un artista cresce e con cui si misura, e che come storici dell'arte siamo in grado, almeno in una certa misura, di restituire filologicamente: echi, risonanze, segni preparatori, pentimenti, paralleli, immagini di un più vasto contesto culturale. Se affidiamo questo repertorio alle ICT, se animiamo queste immagini, costruiamo e otteniamo quello che ho proposto di chiamare, in occasione della mostra di Kandinskij di quest'anno al Mudec, *Visualtelling*, ossia:

> [...] un'espressione con occorrenze piuttosto scarse sul web e pressoché nessuna coincidente con il significato che io vi attribuisco. Si tratta infatti di una sorta di Storytelling realizzato esclusivamente per e con accostamenti di immagini (e solo talvolta di suoni), appositamente carati per aumentare da un lato la coscienza informata del visitatore nel momento stesso in cui, dall'altro, si fa crescere il suo coinvolgimento in un'esperienza di fruizione interattiva (Barbieri 2017, 116).

Mostra *Kandinskij. Il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione*, Milano, MudeC (2017): fasi di preparazione dei Visualtelling (courtesy camerAnebbia, Milano).

Le esperienze sin qui compiute – prima (anche se mi mancava il nome della cosa…) e dopo la mostra del fondatore dell'Astrattismo – sono piuttosto incoraggianti. Non è tuttavia solo un esercizio filologico, che può prevedere una conclusione, più o meno complicata da conseguire: non diversamente da quanto faceva Warburg noi interroghiamo quelle "immagini influenti" a partire da un futuro, il nostro presente, in un flusso temporale che non si arresta con noi e che prosegue, che è la garanzia della continua, inevitabile fruizione dell'opera d'arte (in questo senso cfr. l'*Excursus* contro la definizione di "influenza", che compare al secondo capitolo di Baxandall [1985] 2000).

Questo tipo di approccio – e siamo ancora agli inizi – ci può condurre davvero a considerare con uno sguardo meno letterario (e razionale) l'intima natura delle immagini, a percepirne la logica postulata ma non chiarita dagli studi di Mitchell, a comprendere i nostri rapporti con le immagini, che sono poi il cuore della teoria del fatto iconico di Bredekamp. Concludo indicando semplicemente due possibili esempi di applicazione di quanto sono venuto un po' farraginosamente ragionando. Il primo è quello che scaturisce dalla pagina che Giorgio Vasari dedica all'intervento di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi:

> Giorgione non pensò se non a farvi figure a sua fantasia, per mostrar l'arte; che nel vero non si ritrova storia, che abbino ordine o che rappresentino i fatti di nessuna persona segnalata, o antica o moderna, et io per me non l'ho mai intese, né anche per dimanda, che si sia fatta, ho trovato chi l'intenda, perché dove è una donna, dove è un uomo in varie attitudini, chi ha una testa di lione appresso, altra con un Angelo, a guisa di Cupido, né si giudica quel che si sia….

Nel passo vasariano compaiono il racconto, la 'pietrificazione', le difficoltà di comprensione in base a una logica che non è quella del fatto visivo. Spero di poterci lavorare presto. Il secondo coincide invece con un lungo saggio di due anni fa, sui giardini delle ville venete e sugli elementi plastici che li punteggiano (cfr. Barbieri 2015b), considerati come frammenti, quasi mai rigidamente connessi ma sempre e in modo stimolante contigui, di un lungo, affascinante racconto visivo.

Mostra *Grisha Bruskin - Icone sovietiche*, Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari (2017-2018): un fermo immagine dei nove Visualtelling (courtesy camerAnebbia, Milano).

Riferimenti bibliografici

Alpers 1983
S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

Bal 1996
M. Bal, *Reading Art?*, in G. Pollock (ed by), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London 1996, 24-41.

Barbieri 2015a
G. Barbieri, *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti. Studi in onore di Giuseppe Barbieri*, Atti del convegno internazionale di studi (Università Ca' Foscari 26-28 settembre 2013), a cura di M. Bertelé, A. Bianco, A. Cavallaro, Crocetta del Montello (TV) 2015, 53-61.

Barbieri 2015b
G. Barbieri, *Garden Storytelling. Il Giardino della Villa Veneta come Racconto*, in Id., *I giardini delle ville venete. Un nuovo sguardo*, Crocetta del Montello (TV) 2015.

Barbieri 2017
G. Barbieri, *Visualtelling. Kandinskij e il multimediale nell'arte*, in *Kandinskij. Il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione*, catalogo della mostra a cura di S. Burini e A. Masoero, Milano 2017.

Baxandall 1972
M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972.

Baxandall [1985] 2000
M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, [ed or.1985], tr.it. di E. Castelnuovo, Torino 2000.

Belting 2002
H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Paderborn 2002.

Berenson 1948
B. Berenson, *Aesthetics, ethics and history in the arts of visual representation*, New York 1948.

Boehm 1994
G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in G. Boehm (hrg von), *Was ist ein Bild?*, München, 1994, 11–38.

Boehm 1994
G. Boehm, *Jenseits der Sprache? Ammerkungen zur Logik der Bilder*, in C. Maar, H. Burda (hrg von), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Das neur Buch zur Vorlesungreihe*, Köln 2004, 28-43.

Bredekamp 2010
H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

Bredekamp 2015
H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* [ed. or. 2010], tr. it. a cura di F. Vercellone, Milano 2015.

Burini 2017
S. Burini, *"Ecologia" della cultura: le Conversazioni di Jurij Lotman,* in *Jurij Michailovič Lotman, Conversazioni sulla cultura russa*, a cura di S. Burini, Milano 2017.

Didi-Huberman 1985
G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris 1985.

Didi-Huberman 2009
G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris 2009.

Freedberg 1989
D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Frye [1982] 1986
N. Frye, *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, [ed. or. 1982], tr.it. Torino 1986.

Gombrich [1959] 2002
E. E. Gombrich, *Arte e illusione* [ed. or. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, 1959] tr.it. Milano 2002, 117-143.

Lotman [1979] 1989
J. M. Lotman, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica), [*ed. or. *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, 1979], ora in J. M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti&Vitali, 1989, 97-112.

Mitchell [1992] 2008
W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, "Artforum", 30 (1992), 89-94; ora in *W.J.T. Mitchell, Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, tr.it. a cura di M. Cometa, Palermo 2008.

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

Mitchell 1996
W. J. T. Mitchell, *What do Pictures 'Really' Want?*, "October", 77 (1996), 71-82.

Mitchell 2002a
W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing*, "Journal of Visual Culture", 1.2 (2002), 165-181.

Mitchell 2002b
W. J. T. Mitchell, *The Surplus Value of Images*, "Mosaic", 35.3 (2002), 1-24.

Mitchell 2005
W. J. T. Mitchell, *The Unspeakable and the Unimaginable. Word and Image in a Time of Terror*, "English Literary History", 72 (2005), 291-308.

Settis 2012
S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre-ottobre 2012).

Shearman 1992
J. K.G. Shearman, *Only Connect--: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

Stoichita 2015
V. I. Stoichita, *L'effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Vanves 2015.

Warburg [1929] 2016
A. Warburg, *Introduzione a Mnemosyne,* a cura di M. Ghelardi, nuova edizione critica e traduzione, "La Rivista di Engramma" 138 (settembre/ottobre 2016).

English abstract

Today, Information and Communication Technologies provide the tools to better understand the meaning of visual arts, to restore the original context of a sign, but also to help us better understand the logic of a code that is significantly different from the verbal code. They have to be employed with a rigorous approach derived from the history of art. At its origin, this discipline has claimed its own scientific accuracy, while losing several necessary empirical components in the spectator's reception of the visual sign. To some extent, such components have been restored only in recent decades, with the theories of response, spectatorship, interaction, gaze, and with Visual Studies. Today, this process has not yet been fully clarified. I intend to investigate it starting from the theory of Yuri Lotman's Iconic Rhetoric, and from a series of field experiments, which have revealed the relevance of a specific visual narrative for which I propose the name "Visualtelling".

Chiari e scuri del rebus

Stefano Bartezzaghi

1. Il rebussista al buio

Sabato 12 aprile 1986, nella rubrica di giochi che teneva su La Stampa-Tuttolibri, Giampaolo Dossena raccontò di un certo 'suo lettore'. Di norma il giornalista e letterato menzionava sempre il nome dei corrispondenti della sua rubrica e lo corredava del comune e della targa della provincia da cui ognuno di essi gli scriveva. In questo caso invece il 'suo lettore' restò anonimo. Quando Dossena riprese questo articolo per raccoglierlo in volume, ne spiegò la genesi e aggiunse che aver usato l'espressione 'un mio lettore' era stata una "comica inversione delle parti". Fece così capire che questo suo lettore era in realtà uno scrittore, scrittore di cui casomai Dossena stesso era lettore.

Il titolo redazionale dell'articolo era: *Un bel rebus per gingillarsi con le parole*. L'argomento della conversazione che l'articolo riassumeva era infatti il gioco del rebus e Dossena raccontava en passant che il suo lettore era uso fare rebus, al buio, nelle ore delle sue insonnie. Per fare rebus qui non si intende risolvere rebus pubblicati da una rivista enigmistica bensì comporre propri rebus. Chi è del tutto digiuno di questa arte può pensare che la luce sia necessaria, poiché il rebus è costituito da una vignetta e farlo dovrebbe significare disegnarlo. Invece il lettore di Dossena non sapeva affatto disegnare, ma né ciò né il fatto di stare al buio poteva impedirgli di comporre rebus.

Questo vale per tutti gli autori di rebus, o rebussisti, e non era una specialità di quell'autore. La vignetta infatti non è il rebus, ma ne è il supporto materiale, qualcosa come una struttura superficiale, o anche un'esecuzione nel senso musicale. Diciamo che ne è la manifestazione e che molto raramente l'autore del rebus è anche autore della vignetta. Nella conversazione con Dossena, il suo lettore si dichiarava molto contento: aveva acquistato da pochi anni uno dei primi personal computer Macintosh in commercio e finalmente, grazie a un programma di grafica e disegno, poteva realizzare i suoi rebus, cioè manifestarli. Questo programma-prote-

si funzionava insomma come quegli amplificatori vocali che servono alle persone che hanno le corde vocali danneggiate. Tali persone non sono afasiche: nella mente possono progettare interi discorsi ma quello che non possono più fare è dare ad essi sostanza acustica. Esattamente come un rebussista che sa come si fanno i rebus ma non saprebbe come disegnarli.

Cos'è, quindi, un rebus? Cosa avveniva nella mente dell'insonne lettore di Dossena?

2. L'insonnia della lettura

A proposito di insonnie, Umberto Eco, che fra l'altro era un appassionato solutore di rebus, ha ricordato più volte quel che James Joyce diceva del proprio Finnegans Wake: che era un romanzo rivolto a un lettore affetto da una 'ideale insonnia'. Un caso, ma Finnegans Wake è appunto un romanzo pieno di calembour che nella loro meccanica si possono avvicinare al rebus, fin dal nome Finnegan che in una delle interpretazioni consentite dal testo va letto come 'Finn again', dove Finn è il leggendario eroe irlandese di cui si attende il risveglio. Coincidenze e casualità, in cui la veglia (il voler non dormire) e l'insonnia (il non poter dormire) continuano a contendere alla razionalità diurna il dominio del senso.

Nell'insonnia, il lettore di Dossena non leggeva Joyce, e neppure Dossena: ciononostante possiamo dire che la sua era comunque una forma, sia pure molto particolare, di lettura. Fra i personaggi di cui questo lettore-scrittore aveva narrato nei suoi libri ora torna in mente il Ferrari, un ladruncolo milanese incontrato in prigionia alla fine della Seconda guerra mondiale. Il Ferrari passava il tempo in branda a leggere libri in tutte le lingue, tranne il russo "perché non lo capisco bene". Non capiva neanche le altre: "ma leggeva ugualmente ogni libro, dal primo rigo all'ultimo, identificando con soddisfazione le singole lettere, pronunciandole a fior di labbra, e ricostruendo faticosamente le parole, del cui significato non si curava".

Chissà se al lettore di Dossena tornava in mente il Ferrari quando, nelle proprie insonnie, leggeva non libri, non Joyce, non Dossena, ma qualcos'altro: perlopiù parole che gli apparivano in mente e si associavano e concordavano per proprietà non proprio sintattiche. La procedura era simile a quella del Ferrari: una lettura ridotta a compitazione, meno vicina a quella dei lettori che a quella dei 'letturisti' dei contatori dell'energia elettrica. Isolo una parola dal contesto, non bado al suo senso, guardo a come è fatta. Trovo la parola 'esorcismo'. I casi sono due. O ne conosco il signi-

ficato oppure no. Nel primo caso la considererò nel suo contesto e baderò solo al suo senso. Nel secondo caso sarò invece portato a soffermarmi sul modo in cui è formata. Il Ferrari ha perciò molte più probabilità, rispetto a quante ne abbia un teologo, di accorgersi che dentro all'esorcismo ci sono i 'sorci' (eSORCIsmo).

Le insonnie e le veglie dei rebussisti sono punteggiate da questo genere di scomposizioni mentali. Non parlo degli stati di veglia diurni, che usualmente i rebussisti passano a fare quel che devono. Ma so bene che anche in pieno giorno, al lavoro o ovunque si sia, può capitare di entrare in quella modalità cognitiva necessariamente trasognata in cui gli esorcismi non fanno venire in mente il diavolo (a cui sono legati per contenuto) bensì i sorci (a cui sono legati per espressione). Sono stati mentali in cui non si pensa al significato o (meglio) in cui il significato non riesce a velare (come invece fa di solito) la forma espressiva a cui è legato. Sono anche gli stati che conducono al lapsus (disse un giorno un'amica, presentandosi a una reception: "Dovrei avere una penetrazione in questo hotel"), o al gioco di parole ("È l'uomo che ha messo rat [topo] in rational", come motteggia il compulsivo giocatore di parole, protagonista del racconto autobiografico di Saul Bellow: Quello con il piede in bocca). In questi stati la parola sospende la sua funzione segnica, di significazione. Ne emerge la sua appartenenza a un elenco di parole simili, e simili non per significato ma per forma espressiva [1]: appaiono così i sorci che abitano gli esorcismi, il rat che abita la rationality.

3. Pratica del rebus e del palindromo

A plausibile differenza del Ferrari, il rebussista coglie al volo il fenomeno che lui chiama 'chiave', e che deriva da una compitazione tecnica: la visione di una parola, o della parte di una parola, dentro a un'altra. A partire da una chiave come quella dei sorci nell'esorcismo cercherà di completare, con altre chiavi, una frase, secondo regole di sintassi specifiche dell'enigmistica italiana. Queste regole di sintassi prevedono la presenza di lettere-etichetta, restrizioni lessicali e semantiche sulla forma della frase risultante, altre specifiche tecniche che qui sarebbe ozioso elencare [2]. Ma in generale, quel che ne esce deve essere raffigurabile. Non è importante che l'autore del rebus sappia effettivamente disegnare, ma è importante che sappia immaginare una manifestazione figurativa per il suo rebus, come uno scrittore che desideri che dal suo romanzo sia tratto un film.

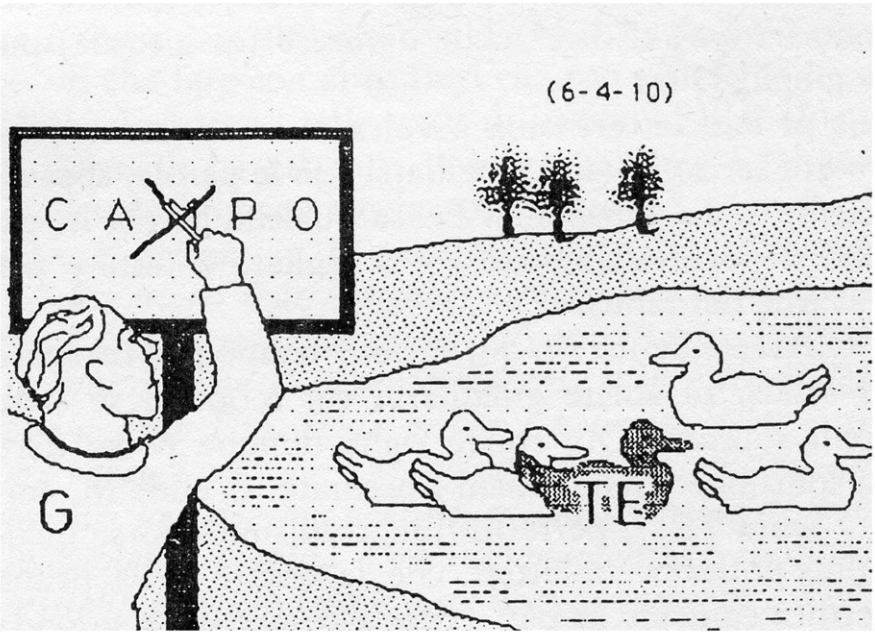
Il lettore di Dossena era anche un autore di palindromi, frasi che hanno la particolarità di poter essere lette anche da destra e sinistra, rimanendo uguali. Un suo esempio: "Ettore evitava le madame lavative e rotte". Anche in questo caso, le parole si fanno figura, sia pure in un senso differente. Il palindromista inverte la sequenza delle lettere e non quella dei suoni, infatti quando rovescia 'ics' trova 'sci' (e non 'ski', come sarebbe se la retrolettura fosse condotta sui suoni).

4. Il 'lettore' svelato

Nel giugno del 1988 Giampaolo Dossena raccolse nella Zia era assatanata. Primi giochi di parole per poeti e folle solitarie (Theoria, Roma-Napoli) alcuni dei giochi linguistici che aveva condotto assieme ai suoi lettori nel libro. Al suo lettore rebussista dedicò l'ultimo dei diciassette capitoli [3]. Dopo aver ripreso il suo articolo di due anni prima, Dossena aggiunse che una sua lettrice dell'epoca aveva indovinato l'identità del suo lettore, e l'aveva a sua volta adombrata con un rebus in cui apparivano in sequenza: una pianta d'edera (allora simbolo del Partito Repubblicano Italiano), la Mole antonelliana e la cifra 6, in numeri romani. Dossena aggiunse che, esattamente un anno dopo l'articolo su *Un bel rebus per gingillarsi con le parole*, "il 12 aprile 1987 si lesse sui giornali una notizia per cui né io né altri potemmo più vederlo", quel lettore. Questa specie di meta-rebus sull'identità del lettore era sempre più trasparente, ma il suo nome Dossena non lo fece qui, né nella seconda edizione del suo libro (Rizzoli-Bur 1991), bensì nel suo Dizionario dei giochi con le parole (Vallardi, Milano 1994). Si trattava di Primo Levi [4].

Nel 1986 Primo Levi aveva fornito uno dei suoi rebus completi di illustrazione a Dossena, che lo pubblicò su Tuttolibri e poi nei libri citati. Illustrazione "chiara, non bella da vedere", commentò. Stilizzata e rigida, com'era tipico di quella fase pionieristica dell'iconismo informatico, possiamo dire trent'anni dopo: parlando cioè nel mondo in cui la qualità raggiunta dai dispositivi di produzione di immagini ci può far dimenticare la loro artificialità (e fa ritornare in circolo nozioni di naturalità, anzi di natura, che apparivano superate).

Non si conoscono altri rebus illustrati da Primo Levi grazie al suo computer. Questo unico è composto da due soggetti. In primo piano, a sinistra, abbiamo una lavagna su cui uno scolaretto (contrassegnato dalla lettera G) si protende a cancellare una lettera, biffandola con una croce (la lettera cancellata è una M). A destra e più sullo sfondo compare uno stagno su



Rebus. Testo e disegno di Primo Levi ("La Stampa", 12 aprile 1986).

cui si vedono alcune anatre, una sola delle quali è nera (contrassegnata dalle lettere TE).

La prima lettura del rebus, quella che è correlata alla vignetta, dice:

G elide M; anitra scura TE

La seconda lettura (o frase risolutiva), quella che si ottiene ridistribuendo gli spazi bianchi fra le parole, è:

Gelide mani trascurate

5. Chiari e scuri del rebus

Restiamo sul piano strettamente enigmistico del rebus, quello che corrisponde al rapporto di traduzione intersemiotica fra immagine e prima lettura. È un rapporto che dipende primariamente dalla finalità enigmistica del gioco, quindi dalla sua consistenza testuale interna, garantita dalla rispondenza alle regole di genere del rebus: solo in ultima istanza si preoccupa del realismo della scena che viene illustrata. Una 'anitra scura' è una 'anitra scura': questo richiede la chiave, questo realizza l'illustratore.

Ma è vero che nell'Enciclopedia condivisa una 'anitra scura' che nuota assieme ad altre anitre che sono invece tutte chiare, non può che rimandare alla favola del *Brutto anatroccolo*.

Dal punto di vista del gioco, un'interpretazione del genere è aberrante: la favola di Hans Christian Andersen non è pertinente alla soluzione del rebus. Ma il gioco è pur sempre un testo. Per meglio dire, il gioco enigmistico è sempre un gioco sopra i testi e sopra la loro interpretazione. Il supplemento di significazione che non è funzionale al gioco, ma solo alla sua consistenza testuale, resta lì, e parla a chi lo ascolta.

Ancora più importante è la circostanza per cui, nel passaggio dalla chiave inventata dall'insonnia dell'autore alla manifestazione iconica, la vignetta dovrà dire di più di quanto non sia strettamente necessario alla parola. Se la lingua parla di un soggetto G che elide una lettera M, questo soggetto per la lingua può non avere altra forma di identità che il suo nome, ma nella rappresentazione figurativa dovrà essere un uomo, o una donna, o un ragazzo, o una ragazza, o anche solo una mano. Nella realizzazione scelta da Primo Levi per il suo rebus, è un bambino che cancella la M della parola 'CAMPO', facendola così diventare la parola 'CAPO' [5].

La vicenda del rebus e dell'intervista-fantasma di Dossena a Levi è rilevante per diverse ragioni. La stessa ritrosia dell'intervistato – una ritrosia parziale – rientra in un dominio di chiaro e oscuro, luce e ombra, che per altri versi è pertinente alla comprensione dell'opera leviana [6]. Si tratta di un'oscillazione, termine che è pertinente al funzionamento dei rebus come a quello di ogni gioco [7]. Anche veglia e insonnia, del resto, sono condizioni oscillanti fra un chiaro e un oscuro, non abbinano mai la condizione desta alla luce del giorno e il sonno al buio della notte.

Altrove si è esplorata la lunga consuetudine che, da Artemidoro a Sigmund Freud a François Lyotard e Jacques Lacan, si è stabilita fra rebus e sogno [8]. Nei domini preconsci e inconsci da cui entrambi promanano, avviene una trasfigurazione della lingua e una traslitterazione della figura che non rispondono ai canoni ordinari della comunicazione sensata. Nel caso del rebus, la comunicazione è dominata dai canoni del gioco: nessun enigmista chiederebbe: "perché G elide M?"; "perché anitra e non anatra?"; "di chi sono le gelide mani trascurate e cosa c'entrano nel contesto?". Nel caso del sogno, semplicemente non c'è comunicazione, ovvero la comunicazione è infrasoggettiva, pura parole senza langue.

È però proprio in ambiti tanto marginali che possiamo osservare come una logica di trasformazione continui a ribaltare le parole sulle immagini e le immagini sulle parole: parole che vengono trattate come immagini e immagini che si traducono in linguaggio verbale, a ogni passaggio trasformandosi, frammentandosi, ricomponendosi, tuffandosi nel nonsenso della casualità e della combinazione, facendo riemergere un loro senso inatteso.

Note

1 | In lingua parlata ['I' = 'eye' in inglese: omofonia e non omografia], in lingua scritta [àncora/ancóra; omografia – se si omettono i segni dell'accento – e non omofonia] o in entrambe ['agli' sostantivo plurale e preposizione articolata; omonimia sia grafica sia fonica]. Nel modo in cui Ferdinand de Saussure articola la sua nozione di 'rapporti associativi' (in seguito detti 'paradigmatici') sono comprese anche le associazioni per somiglianza sul piano del significante; la linguistica successiva non ha tenuto conto di questo dettaglio, che apriva più di uno spiraglio a una considerazione non occasionale del gioco linguistico.

2 | Cfr. Stefano Bartezzaghi, Lezioni di enigmistica, Einaudi, Torino 2001. Nel caso di 'esorcismo', il "lettore" di Dossena compose un rebus di cui conosciamo la frase risolutiva, o 'seconda lettura': "Esorcismo strano". Con ogni probabilità, la prima lettura era: "E sorci; S mostra NO". Le lettere maiuscole sono i contrassegni dei soggetti che andranno raffigurati nella vignetta: una «'E' sui 'sorci' e una S su un soggetto colto nell'atto di 'mostrare' un oggetto 'NO' a qualcuno.

3 | A differenza dei primi sedici, quello finale era numerato non in cifre arabe bensì romane: xvii. Era probabilmente un'allusione all'anagramma di 'xvii', che è 'vixi' (in latino: 'vissi', e dunque 'sono morto'), che dovrebbe essere la ragione per cui il 17 è considerato in Italia numero sfortunato.

4 | Levi morì l'11 aprile del 1987. Il semplice rebus della lettrice di Dossena sul nome dello scrittore era composto da Pri [sigla del Partito simbolizzato dall'edera], Mole, VI. Su giochi e vocazione enigmistica di Primo Levi, cfr. Stefano Bartezzaghi, Scrittori giocatori, Einaudi, Torino 2010; Una telefonata con Primo Levi, Einaudi, Torino 2012.

5 | Su 'campo', cfr. Primo Levi, Opere complete, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 2017, passim. Su 'capo', 'kapo', e le loro pronunce, vedi ivi I sommersi e i salvati: "Il termine tedesco deriva direttamente da quello italiano, e la pronuncia tronca, introdotta dai prigionieri francesi, si diffuse solo molti anni dopo, divulgata dall'omonimo film di Pontecorvo, e favorita in Italia proprio per il suo valore differenziale". Pronunciando "kapò", insomma, gli italiani allontanano da sé e dalla propria lingua il nome degli aguzzini, che pure era originariamente italiano. Devo a Domenico Scarpa l'osservazione sulla pregnanza dalle parole scelte apparentemente a caso da Primo Levi per il suo rebus.

6 | Domenico Scarpa, *Chiaro / Oscuro*, in Riga 13. Primo Levi, a cura di Marco Belpoliti, marcos y marcos, Milano 1997.

7 | Stefano Bartezzaghi, La ludoteca di Babele, Utet Milano 2016; Parole in gioco, Bompiani, Milano 2017.

8 | Stefano Bartezzaghi, Incontri con la Sfinge, Einaudi, Torino 2004.

English abstract

The art of composing rebuses (in the sophisticated Italian form) implies an analysis of the letteral composition of words and a study of global images. Since the time of Artemidorus' *Oneirocritica* (2nd century CE), rebuses have been linked with dreams, as Sigmund Freud, François Lyotard, Jacques Lacan later confirmed. A semi-secret episode in the life of Primo Levi allows us to explore this enigmatic boundary between words and figures.

Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici

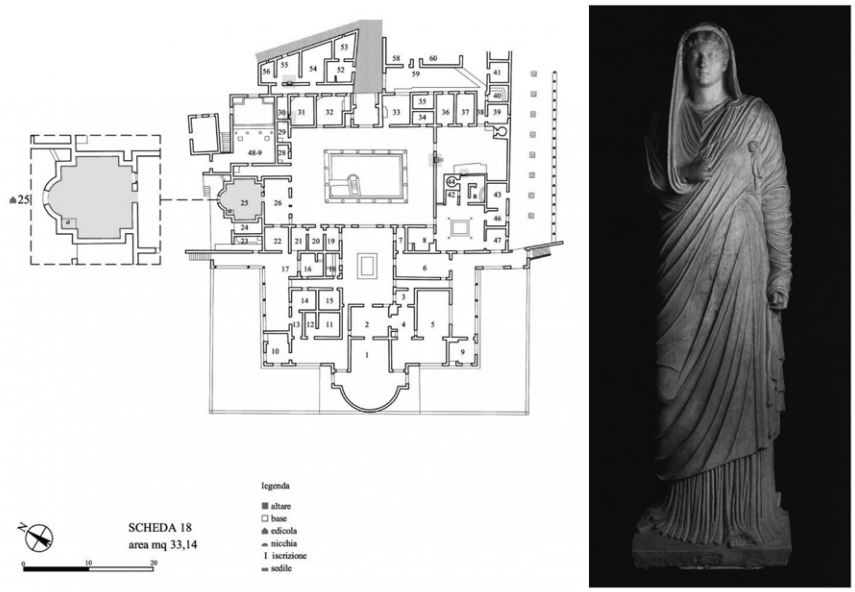
Note per una ricerca

Maddalena Bassani

Nell'ambito di un progetto di ricerca di recente concluso, dedicato al censimento e allo studio delle strutture e dei manufatti mobili per il culto domestico presenti in abitazioni di età romana del centro-Italia in corso di stampa (Bassani c.s., con ampia bibliografia di riferimento), è emerso un dato estremamente interessante e fin qui non indagato nel panorama di studi sui sacra privata: quello cioè relativo alla possibilità di riconoscere in alcune residenze di epoca imperiale, fra le immagini di dèi e di antenati divinizzati, anche statue, teste e ritratti di Imperatori e di Auguste all'interno degli spazi per le cerimonie sacre.

In effetti, a fronte dei ritrovamenti di iscrizioni, statue e busti di dinasti negli spazi pubblici dei municipi romani [1], che evocavano forme di omaggio e di celebrazione da parte delle comunità locali, la presenza di statue e ritratti di Augusti e di Auguste nelle *domus* e nelle ville non è stato oggetto di studi mirati, né tanto meno di quelle presenti negli spazi di culto domestici.

Pertanto, rinviando alla più ampia trattazione di tale tematica presentata nel lavoro più sopra citato, le pagine che seguono intendono proporre alcuni spunti di riflessione su tale fenomeno, che si presenta come un ambito di ricerca inedito e ancora in gran parte da analizzare. Verranno così proposti pochi ma significativi esempi di statue, busti e ritratti di personaggi femminili della casata imperiale attestati in abitazioni datate fra l'età augustea e il II secolo d.C., i quali si affiancano ad altri rinvenimenti in contesti domestici di immagini di Imperatori. Le statue e i ritratti delle Auguste, alla pari di quelle degli Augusti, sembrano in effetti aver veicolato forme di devozione, oltre che di omaggio, da parte di singoli nuclei familiari nei confronti di alcuni membri della domus Augusta, con i quali, si crede, i proprietari delle abitazioni considerate dovettero avere un rapporto privilegiato, da enfatizzare, quanto più possibile, in chiave autopromozionale.



1 | Pompei, Villa dei Misteri. Planimetria della residenza con evidenziato il vano di culto 25 (M. Bassani, Sacraria. Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana, Antenor Quaderni 9, Roma 2008, p. 200).
2 | Pompei, Villa dei Misteri. La statua di culto raffigurante Livia (o Istacidia Rufilla) come sacerdotessa (M. Bassani, Sacraria. Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana, Antenor Quaderni 9, Roma 2008, p. 201).

Livia

Un primo e pregnante esempio viene da Pompei, nella famigerata Villa dei Misteri [2]. Qui, com'è noto, fra i numerosi ambienti della ricca residenza si segnala il vano 25, collocato nel settore rustico e affacciato sul peristilio tramite il vano di disimpegno 26 [Fig. 1]: di planimetria mistilinea e di ampie dimensioni, il locale era in fase di ristrutturazione al momento dell'eruzione, come hanno chiarito gli scavi di metà Novecento. Esso doveva essere destinato a sacrario domestico per via della presenza di un accumulo di marmi rinvenuti al suo interno, che erano pertinenti, oltre che alla decorazione delle superfici, anche a un'*aedicola* cultuale, simile ai molteplici tempietti in miniatura ben attestati a Pompei e in altre abitazioni dell'impero romano. Questi ultimi potevano essere presenti sia negli spazi 'pubblici' delle abitazioni romane, come gli atrii o i peristilii, sia entro veri e propri ambienti cerimoniali, com'è il caso del sacrario nella Villa dei Misteri.

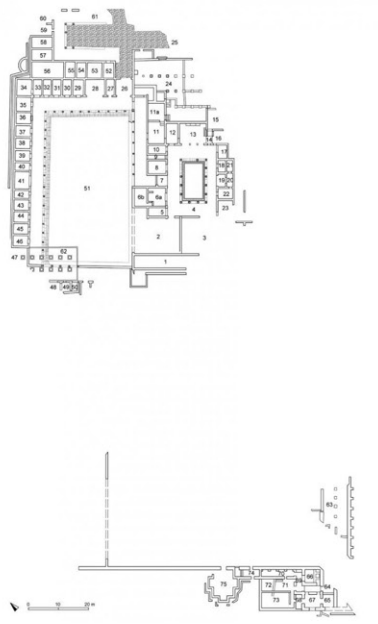
Si ritiene che proprio all'interno di questo ambiente dovesse essere collocata una statua marmorea a grandezza naturale raffigurante una figura femminile *capite velato*, in origine probabilmente policroma [Fig. 2]. Infatti, nonostante essa sia stata trovata nel settore del peristilio prossimo al vano, è altamente probabile che la statua fosse collocata o nell'abside o al centro del sacrario, in posizione preminente, per ricevere adeguate forme di celebrazione e di culto. In base all'iconografia della testa-ritratto si suppone che la statua raffigurasse Livia in vesti sacerdotali, anche in considerazione dell'ipotesi di M. Della Corte che aveva attribuito la villa proprio alla famiglia imperiale se non allo stesso Augusto (Della Corte 1954, 349-357). Tuttavia, poiché nell'ultima fase di vita di Pompei la villa passò agli *Istacidii*, non si può escludere che la statua rappresentasse *Istacidia Rufilla* ritratta come Livia.

Da un punto di vista cronologico, la statua è datata, come il vano, all'età augustea, mentre la testa sembra risalire all'età tiberiana.

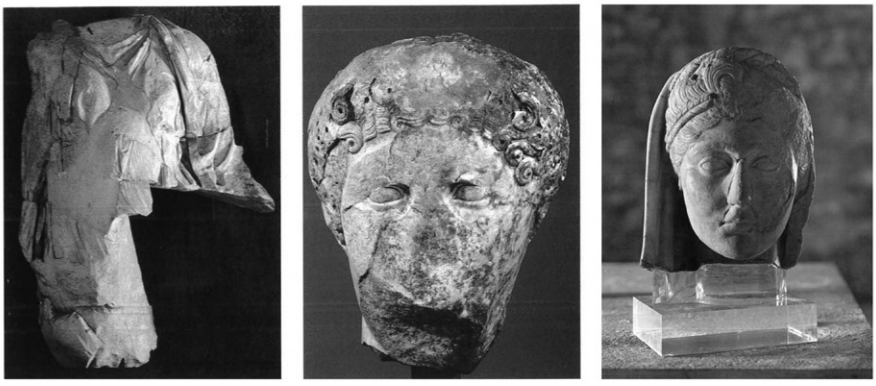
Agrippina Minore e Sabina

Pur se in peggiori condizioni, un'altra statua di grandi dimensioni pertinente a una probabile Augusta proviene da un secondo sacrario assai noto, quello della *Villa dei Volusii Saturnini* a *Lucus Feroniae* [3]. Anche in questo caso l'ambiente, segnato in pianta con il n. 41, era di dimensioni considerevoli e risultava riccamente decorato sulle superfici, come attesta il mosaico pavimentale geometrico-floreale qui presente [Fig. 3]: accessibile dal settore rustico della villa, esso era provvisto di numerosi indicatori di culto - un altare, una tavola, un sedile, due basamenti, due iscrizioni celebrative, nonché statue e ritratti di alcuni dei più importanti antenati della famiglia. All'interno del sacrario si rinvenne pure una statua femminile interpretata come Agrippina Minore, la cui testa è stata riconosciuta nel manufatto trovato nel medesimo contesto in mediocre stato di conservazione [Fig. 4 a-b]; se effettivamente presente, l'Augusta, scolpita secondo canoni tardo-classici, doveva enfatizzare il prestigio e la sacralità di quel particolare ambiente cultuale, occupando una posizione di rilievo. Pealtro, non è da escludere che nel sacrario 41 dovesse trovare posto anche il ritratto femminile interpretato pur dubbiosamente come pertinente a Sabina, consorte di Adriano, trovato negli immediati pressi del vano al momento dello scavo [Fig. 4c].

Con tali presupposti, dunque, qualora siano veritiere le ipotesi interpretative riportate, le immagini delle Auguste fin qui ricordate appaiono non



3 | Lucus Feroniae, Villa dei Volusii Saturnini. Planimetria della residenza con evidenziato il vano di culto 41 (M. Bassani, Sacra *privata nell'Italia centrale. La documentazione archeologica*, Antenor Quaderni 40, Padova c.s., p. 300).

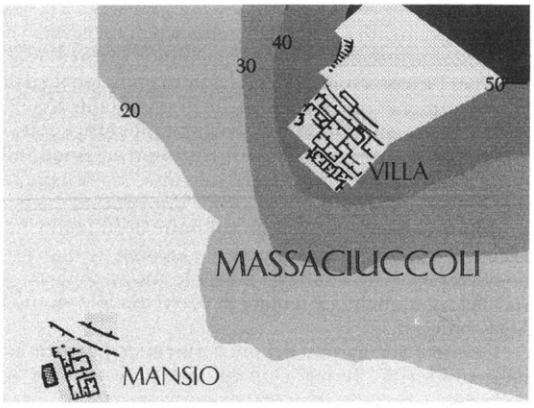


4 a-c | Lucus Feroniae, Villa dei Volusii Saturnini. La statua di culto raffigurante Agrippina Minore, con la probabile testa (a-b), e il busto forse di Sabina (c) (M. Bassani, Sacra *privata nell'Italia centrale. La documentazione archeologica*, Antenor Quaderni 40, Padova c.s., p. 303).

come semplici elementi decorativi che potevano abbellire le ville dei nobili romani, ma veri e propri *signa*, che forse non a caso furono trovati all'interno di particolari locali domestici preposti alle cerimonie rituali. E un dato che pare importante evidenziare è quello relativo al tipo di culto che nel sacrario 41 si doveva celebrare: l'assenza di riferimenti ai Lari, l'enfasi riservata ad alcuni *maiores* della famiglia, la collocazione del sacrario nell'area servile della villa, consentono di ipotizzare che il locale fosse destinato al culto degli antenati cui si associava esplicitamente

un culto per alcuni membri della casata imperiale, con evidenti intenti autocelebrativi. Non è altresì possibile escludere che in quel medesimo spazio sacro potessero avere luogo forme di venerazione verso soggetti del pantheon tradizionale, le cui *imagines* non erano più presenti al momento dello scavo.

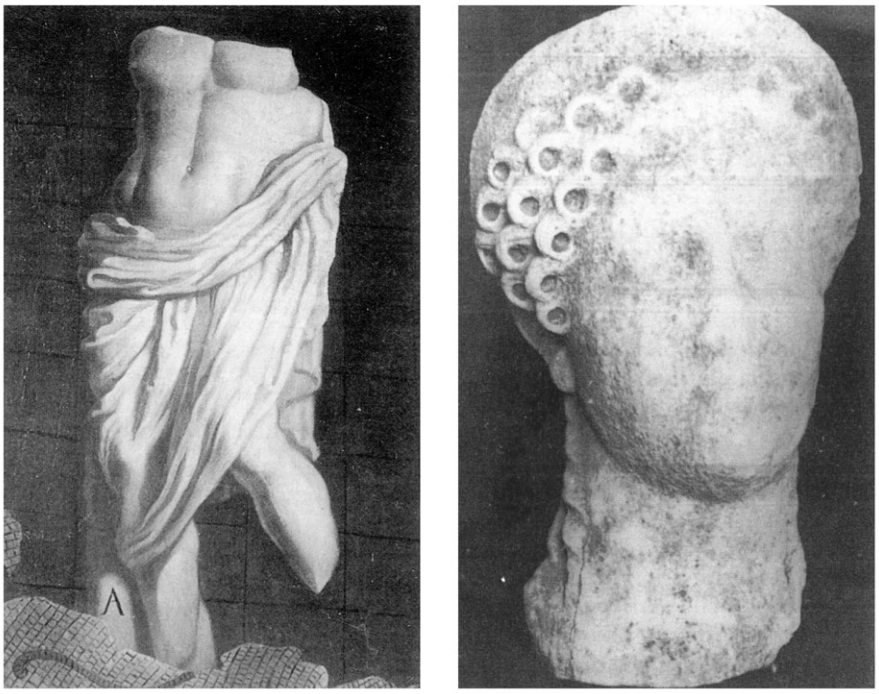
Poppea



5 | Massaciuccoli (LU), Villa dei Venuleii. Planimetria della residenza e della vicina mansio (M. Bassani, Sacra *privata nell'Italia centrale. La documentazione archeologica*, Antenor Quaderni 40, Padova c.s., p. 290).

I contesti pompeiano e laziale rappresentano quindi punti di partenza imprescindibili per tentare di comprendere anche altre realtà meno documentate dell'Italia antica, nelle quali sembra più difficile ricostruire l'articolazione degli spazi per il culto domestico e i relativi manufatti mobili.

Si consideri la documentazione relativa alla Villa di Massaciuccoli, in Toscana, articolata in due settori e scavata a più riprese a partire dal Settecento [Fig. 5] (Ciampoltrini 1994; Ciampoltrini 1998; Bueno 2011, 105-106). Nella porzione padronale è stata trovata parte di una statua, ora perduta, di un personaggio identificato come un imperatore, probabilmente Claudio, riconscibile grazie a un disegno realizzato al momento della scoperta; nello stesso contesto si rinvenne pure un'altra statua di un esponente maschile, forse un membro dei *Venuleii*, possidenti del *fundus* in cui erano la villa e la *mansio*. Il secondo settore della proprietà, infatti, era adibito a stazione di sosta ed è da qui che si recuperò un ritratto femminile identificato come Poppea, moglie di Nerone [Fig. 6 a-b]. Non si esclude tuttavia che in origine l'immagine dell'Augusta fosse collocata nel settore residenziale ed anzi, qualora tale ipotesi cogliesse nel segno, il busto di Poppea avrebbe fatto parte di un ciclo statuario appositamente realizzato

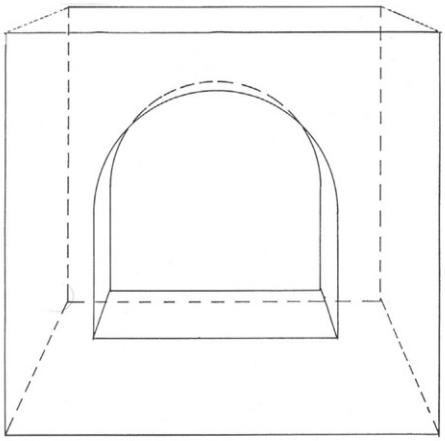


6 a-b | Massaciuccoli (LU), Villa dei Venuleii. Disegno della statua attribuita a Claudio e veduta del busto di Poppea (M. Bassani, Sacra *privata nell'Italia centrale. La documentazione archeologica*, Antenor Quaderni 40, Padova c.s., p. 291).

all'interno della villa, di cui la statua di Claudio poteva essere una delle *eikones* più importanti. Se così fosse, le *imagines* dei dinasti giulio-claudii dovevano essere collocate in un vano specifico, come il sacrario 41 della Villa dei *Volusii Saturnini*: esso poteva essere preposto a svolgere i rituali della famiglia, tra i quali potevano essere compresi pure quelli in onore di alcuni membri della casata imperiale, cui gli stessi proprietari della residenza potevano in una certa misura associarsi.

Una Augusta da una *domus* gallo-romana

I casi fin qui presentati coincidono con prodotti marmorei di livello attestati in abitazioni signorili della penisola italica, ma vi è traccia di una produzione minore destinata ad una committenza meno facoltosa, che poteva richiedere *imagines* di Augusti e di Auguste da esporre non in sontuosi *sacraria* privati, ma in più modeste nicchie cultuali realizzate nei più diversi ambienti domestici. È quanto si ricava da ritrovamenti ottocenteschi nella Loira Atlantica, in località Rezé, di cui è stata offerta una efficace disamina in anni recenti (Santrot 1993).



7 | Rezé (Loira Atlantica). Disegno ricostruttivo della pseudo-nicchia cultuale (J. Santrot, *Le petit monde du 'laraire' gallo-romain de Rezé (Loire-Atlantique)*, in *Hommage à Jean Marcadé*, "REA" 95 (1995), p. 284, fig. 2).

8 a-b | Rezé (Loira Atlantica). Disegno ricostruttivo e veduta della pseudo-nicchia cultuale con le statuette ivi presenti (J. Santrot, *Le petit monde du 'laraire' gallo-romain de Rezé (Loire-Atlantique)*, in H*ommage à Jean Marcadé*, "REA" 95 (1995), p. 284, fig. 1 a-b).

9 | Rezé (Loira Atlantica). Il busto di una Augusta dalla pseudo-nicchia cultuale (J. Santrot, *Le petit monde du 'laraire' gallo-romain de Rezé (Loire-Atlantique)*, in *Hommage à Jean Marcadé*, "REA" 95 (1995), p. 284, fig. 3 a-c).

Qui, all'interno di un quartiere artigianale, oggetto di scavi non ben documentati, è stata individuata parte di un edificio a probabile destinazione privata. In esso è stata portata in luce una porzione di una pseudo-edicola con nicchia interna, di dimensioni medie, collocata su un basamento in muratura [Fig. 7]; tale basamento non doveva trovarsi a ridosso di un muro ma in una posizione visibile da tutti i lati, come lasciano intedere le tracce di colore rosso sul retro della pseudo-edicola [4].

All'interno della nicchia si trovarono diversi manufatti cultuali [Fig. 8 a-b]. Sul fondo erano due statuette fittili di divinità femminili, interpretate come dee-madri: quella di destra, vestita con una lunga tunica, era accompagnata da un fanciullo, sulla cui spalla la dea riponeva la propria mano sinistra; la statuetta di sinistra, invece, vestita con un lungo manto riccamente decorato anche sul retro, recava con entrambe le mani una ghirlanda. Al momento della scoperta davanti a quest'ultima era posizionato un cagnolino seduto sulle zampe posteriori, dalla chiara valenza tutelare.

In mezzo alle due divinità, in posizione preminente, era posto un busto femminile in terracotta di grandi dimensioni rispetto alle altre statuette, se si considera che da solo era alto 0,19 m e con il basamento 0,23 m [Fig. 9]; valutato di buona qualità, dal punto di vista stilistico esso presenta un'accurata acconciatura propria di una delle Auguste vissute fra il regno di Traiano e quello di Adriano (Plotina, Matidia, Sabina).

Completavano il gruppo di *imagines* altre due statuette in calcare. La prima raffigurava una divinità seduta in trono, acefala ma riconoscibile come un'altra dea-madre per la presenza di un infante sulle gambe; portava una tunica con larghe maniche e tre insolite fibule, una sul suo seno destro, le altre due sulle spalle, che stilisticamente sono state interpretate come prodotti della prima età imperiale. La seconda statuetta in calcare era di un porcellino (o di un cinghiale), posto su basetta e collocato al di fuori della nicchia, quasi a proteggere l'intero gruppo di divinità: tale posizionamento può ben spiegarsi considerando che questo animale, nella cultura gallo-romana, occupava una posizione di rilievo non solo in quanto simbolo di fertilità e di ricchezza, ma soprattutto perché costituiva uno dei più importanti elementi dell'alimentazione (Giacobello 2008; Van Andringa 2009). Lo dimostrano le tante pitture lararie dove il porco o è raffigurato come vittima da sacrificare, oppure compare in parti già preparate per il consumo, sotto l'auspicio delle divinità protettrici del nucleo familiare.

Il busto di una Augusta nel mezzo delle statuette cultuali della pseudo-edicola di Rezé rappresenta quindi una prova tangibile del ruolo centrale che potevano rivestire anche le consorti degli imperatori fra le divinità venerate a livello domestico, se pur in un contesto privato medio-basso quale doveva essere quello cui perteneva il monumento cultuale di Rezé.

10 | Kos, Edificio privato. Gruppo di statuette in bronzo per il culto domestico tra le quali spicca un busto di Caracalla (A. Kaufmann-Heiniman, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhägen und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst 1998, 308, p. 275).

Spunti di riflessione e prospettive di ricerca

La casistica fin qui ricordata potrebbe essere considerata di scarso valore documentario e liquidata come un insieme di banali tracce di omaggio ai regnanti piuttosto che come attestazioni di un culto imperiale, se non fosse che pressoché tutti i casi citati sono riconducibili a spazi sacri chiaramente interpretabili come tali, data la presenza di molteplici indicatori cerimoniali. Inoltre, se si considerano gli altri esempi di rinvenimenti di busti e di statue di imperatori in abitazioni di età imperiale, cui si è avuto

modo di dedicare diverse pagine nel volume citato in apertura (Bassani c.s.), si rafforza l'ipotesi che nelle case romane potessero trovare posto fra le divinità venerate non solo immagini di dèi e di antenati, ma anche quelle di Augusti e di Auguste.

Infatti, la pur esigua casistica proposta ha evidenziato come questi reperti potessero essere collocati a fianco di immagini di divinità e/o di *maiores* divinizzati (i *divi parentes*), essendo percepiti a tutti gli effetti come protettori del nucleo familiare alla pari degli altri soggetti divini tutori delle famiglie. Lo dimostrano per un verso le *imagines* di Agrippina Minor e di Sabina collocate a fianco delle statue e dei busti degli antenati nella villa dei *Volusii Saturnini* a *Lucus Feroninae*, per un altro le statuette delle dee-madri e degli animali sacri che circondavano il busto di una Augusta da Rezé. Il dato sembra comprovato pure dalle statuette di divinità in bronzo che accompagnavano un bustino di Caracalla, sempre in bronzo, trovate in una *domus* di Kos, che costituivano un vero e proprio gruppo di statuette cultuali preposte ai *sacra* della famiglia che lì risiedeva [Fig. 10] (Kaufmann-Heiniman 1998, 308, Abb. 275).

Il rinvenimento fittile da Rezé testé menzionato consente altresì di sottolineare un aspetto non secondario, quello cioè relativo alla committenza che poteva richiedere simili oggetti cultuali. Accanto a prodotti di alto livello qualitativo, come i busti e le statue in marmo dalle residenze nobiliari che si è avuto modo di ricordare, è attesta anche una produzione in materiali più correnti, come la terracotta, che poteva essere accessibile a un pubblico di livello medio-basso come sembra quello dei proprietari dell'edificio di Rezé. In effetti, altrove si è avuto modo di richiamare una serie di testimonianze letterarie e materiali circa pratiche di devozione 'popolare' nei confronti dei membri della *domus Augusta*, ma anche le tracce di un commercio su vasta scala di manufatti raffiguranti proprio gli Augusti e le Auguste, con tutte le implicazioni che questo tipo di fenomeno poteva significare (Bassani c.s., in partic. 226 e ss.).

Basti qui ricordare, pur cursoriamente, uno scolio alle *Satire* di Giovenale, che riferisce di un commercio, a Roma, di statuette delle Agrippine nella *porticus* di Agrippa prossima alle terme di Traiano, in occasione dei Saturnali [5]:

> *(Et armatis opstat) casa candida nautis*: 'casam candidam' illud significat, quod Romae in porticu Traianarum termarum tempore Saturnaliorum sigillaria sunt. tunc mercatores casas de linteis faciunt [quibus picturam obstruunt]. ideo autem dicit 'mercator Iason', quoniam antea

> in porticu Agrippinarum sigillaria proponebantur: in qua porticu historia Argonautarum depicta est, et casae, cum fierent, picturae obstabant.
> Schol. *Iuv.* 6, 153-154

Dunque, secondo lo scoliaste nel mese di dicembre a Roma si potevano trovare banchetti di oggetti in terracotta o in cera che raffiguravano proprio le discendenti del genero di Augusto, Agrippa, gli *Agrippinarum sigillaria*. Si trattava, evidentemente, di oggetti di scarso valore commerciale, ma avvertiti come manufatti simbolici che venivano regalati a parenti e amici come doni votivi da utilizzare nelle cerimonie domestiche familiari.

E proprio in riferimento a tali pratiche cultuali private aventi per oggetto non solo le divinità del pantheon e gli antenati, ma anche personaggi imperiali, soccorre Ovidio, che in alcuni passi delle sue lettere dal Ponto offre una testimonianza estremamente interessante al riguardo. Si parta da un primo riferimento:

> Redditus est nobis Caesar cum Caesare nuper,
> quos mihi misisti, Maxime Cotta, dei;
> utque tuum munus numerum, quem debet, haberet,
> est tibi Caesaribus Livia iuncta suis.
> Argentum felix omnique beatius auro,
> quod, fuerit pretium cum rude, numen habet.
> Non mihi divitias dando maiora dedisses,
> caelitibus missis nostra sub ora tribus.
> Est aliquid spectare deos et adesse putare,
> et quasi cum vero numine posse loqui.
> Ov., *Pont.* II 8, 1-10

Nei versi riportati Ovidio ringrazia l'amico Cotta per avergli inviato una serie di *imagines* di membri giulio-claudi cui lo scrittore intendeva prestare devozione: vengono ricordati Augusto, Tiberio, Livia, Germanico e Druso, ovvero i protagonisti della scena politica dei primi decenni del I sec. d.C. Ovidio, inoltre, chiarisce che erano in argento, dunque in un materiale prezioso e ben più costoso dei sigilla: e benché non specifichi di che tipologia di manufatti si trattasse, tuttavia è possibile immaginare che questi argenti fossero statuette di piccole dimensioni o rilievi, anche se altri hanno proposto di riconoscervi dei medaglioni [6].

Ancora, nessun dato è offerto circa lo spazio in cui queste *imagines* erano conservate: in un altro passo dell'opera Ovidio ritorna su questi manu-

fatti cultuali dicendo che nella sua casa c'era un luogo sacro (*sacrum*) in cui "sono insieme il figlio pio e la sposa sacerdotessa, numi non inferiori a colui che ormai è divenuto un dio. / E affinché non manchi alcuna componente della casa, ci sono / entrambi i nipoti, uno a fianco della nonna, l'altro del padre":

> Nec pietas ignota mea est: videt hospita terra in nostra sacrum Caesaris esse domo.
> Stant pariter natusque pius coniunxque sacerdos,
> numina iam facto non leviora deo.
> neu desit pars ulla domus, stat uterque nepotum,
> hic aviae lateri proximus, ille patris.
> Ov. *Pont.* IV, 9, 105-110

Benché, come si diceva, non sia possibile esplicitare meglio la morfologia di quel *sacrum*, non sembra arbitrario immaginare che tale luogo coincidesse con un vero e proprio sacrario [7], in maniera simile ai casi di *Lucus Feroniae* o di Pompei, oppure con un monumento a sé stante, come la pseudo-edicola di Rezé. Ma qualunque fosse lo spazio sacro, nella descrizione di Ovidio sembra di una certa rilevanza la disposizione delle *imagines*: Livia e Augusto paiono occupare il centro della 'scena', di lato era invece Tiberio, mentre i nipoti erano collocati uno a fianco della nonna Livia, l'altro presso il padre. A tutti costoro Ovidio dice di rivolgere ogni giorno preghiere e suppliche alla pari di divinità come i Lari e altri soggetti divini, a testimonianza della sua *pietas* e del suo fervore devozionale (reale o fittizio qui non importa).

Infine, un ultimo dato sembra importante sottolineare, quello che afferisce alla descrizione dell'*habitus* di Livia, il solo che Ovidio si preoccupa di tramandare: l'Augusta era raffigurata come sacerdotessa e per quanto non possiamo stabilire quale fosse l'esatta iconografia di questa *imago*, è verisimile supporre che essa fosse ritratta secondo i 'canoni' fissati a corte e riprodotti infinite volte nelle statue e nei rilievi sparsi nell'impero. Che sono poi gli stessi utilizzati nella statua cultuale del sacrario della Villa dei Misteri a Pompei, da cui ha preso le mosse questo contributo, in cui il ruolo di Livia in chiave cultuale-sacrale si presenta come un dato altamente probabile.

In chiusura, allora, tanti sembrano gli spunti emersi da questa pur breve disamina e tante le prospettive di ricerca. È forse sufficiente concludere richiamando l'attenzione sulla necessità di avvicinarsi allo studio dei *sa-*

cra privata con una metodologia nuova, capace di andare oltre il ben noto ambito dei cosiddetti larari, per indagare il fenomeno dei culti domestici a partire dallo studio di tutti gli indicatori rintracciabili in uno spazio residenziale. Basta, si auspica, aver delineato pur per sommi capi l'ampiezza di un fenomeno, quale quello del culto imperiale in ambito privato, che è stato finora ignorato perché considerato una pratica di esclusiva, e quasi ovvia, competenza pubblica: e ciò perché è mancata fin qui una prospettiva di indagine capace di indagare i *sacra privata* in tutte le loro differenti sfaccettature, al di là delle immagini dei Lari.

L'orizzonte che sembra delinearsi con tali presupposti è dunque molto più ampio e articolato di quanto si potesse immaginare: e il prosieguo della ricerca non potrà che ampliare la discussione e apportare nuovi e significativi dati su cui riflettere.

Note

1 | Fra gli ultimi lavori, cfr. gli atti del convegno Nuove ricerche sul culto imperiale 2008; gli atti del convegno La scultura romana dell'Italia settentrionale 2008 e in particolare il contributo di Slavazzi 2008; il volume miscellaneo Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi 2014. Si segnalano inoltre due articoli interessanti: uno dedicato al culto imperiale praticato da donne (Bassignano 2013) e l'altro, più strettamente afferente alla tematica qui trattata, relativo alla divinizzazione di esponenti femminili della casata imperiale rintracciabile nella documentazione numismatica (Morelli, Filippini 2014).

2 | Bassani 2008, 200-201. La villa, datata a partire dalla seconda metà del II sec. a.C., ha subito varie ristrutturazioni prima del 79 d.C.; il vano 25 misura 4,85x5,50 m ed era provvisto di un'ampia abside sul lato di fondo.

3 | Volusii Saturnini 1982; Bassani c.s., in partic. 299-304. La villa risale nel suo primo impianto al I sec. a.C., con una continuità di vita fino al V sec. d.C. Il sacrario 41 misura 6,5x5 m e subì vari rifacimenti.

4 | Secondo le ipotesi ricostruttive essa misurava circa 0,60 m di larghezza e una profondità di circa 0,32-0,34 m, con una altezza pari a circa 0,30 m. Sulla base di studi già proposti, si ritiene probabile che il monumento vada interpretato come una pseudo-edicola e non con un'edicola vera e propria, come proposto da Santrot, né che esso rappresenti un *unicum*, dal momento che questo tipo di arredi cultuali fissi trova chiari raffronti in area vesuviana e costituiva una soluzione meno costosa di quella prevista per un tempietto in miniatura (Bassani 2008, 25-26). Se, come sembra, tale ipotesi coglie nel segno, una pseudo-edicola poteva ben adattarsi a un edificio residenziale di livello medio-basso quale dovette essere questo, inserito nel quartiere artigianale.

5 | Cfr. ed. P. Wessner, Lipsiae, 1941. Ulteriori riferimenti bibliografici sul contesto topografico in Bassani c.s., 231-232.

6 | Così si legge nell'edizione Loeb 1988 curata da A. L. Wheeler, poi rivista da G. P. Goold (ivi 344).

7 | Come peraltro è proposto nell'edizione curata da L. Galasso per Mondadori (Milano 2008).

Bibliografia

Bassani 2008
M. Bassani, Sacraria. *Ambienti e piccoli edifici per il culto domestico in area vesuviana*, Antenor Quaderni 9, Roma 2008.

Bassani c.s.
M. Bassani, *Sacra privata nell'Italia centrale. La documentazione archeologica*, Antenor Quaderni 40, Padova c.s.

Bassignano 2013
M. S. Bassignano, *Culto imperiale al femminile nel mondo romano*, in F. Raviola (ed.), *L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Braccesi*, Hesperìa, 30, Roma 2013, 141-187.

Bueno 2011
M. Bueno, *Mosaici e pavimenti della Toscana. II secolo a.C.-V secolo d.C.*, Antenor Quaderni 22, Roma 2011.

Ciampoltrini 1994
G. Ciampoltrini, *Gli ozi dei Venulei. Considerazioni sulle "Terme di Massacciuccoli", "Prospettive"* 73-74 (1994), 119-130.

Ciampoltrini 1998
G. Ciampoltrini, *La "villa" di Massaciuccoli. Una proposta di lettura, "RassAPiomb"* 15 (1998), 107-118.

Della Corte 1954
M. Della Corte, *Case e abitanti di Pompei*, Pompei 1954.

Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi 2014
T. Gnoli, F. Muccioli (eds.), *Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi. Tra Antichità e Medioevo*, DISCI 1, Bologna 2014.

Giacobello 2008
F. Giacobello, *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano 2008.

Kaufmann Heinimann 1998
A. Kaufmann Heinimann, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhägen und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst 1998.

La scultura romana nell'Italia settentrionale 2008
F. Slavazzi, S. Maggi (eds.), *La scultura romana nell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pavia 2005), Flos Italiae 8, Borgo S. Lorenzo 2008.

Morelli, Filippini 2014
A. L. Morelli, R. Filippini, *Divinizzazioni femminili nella prima età imperiale. Analisi della documentazione numismatica*, in *Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi* 2014, 211-250.

Nuove ricerche sul culto imperiale 2008
L. Gasparini, G. Paci (eds.), *Nuove ricerche sul culto imperiale*, Atti dell'incontro di studi (Ancona 2004), Tivoli 2008.

Santrot 1993
J. Santrot, *Le petit monde du 'laraire' gallo-romain de Rezé (Loire-Atlantique)*, in *Hommage à Jean Marcadé*, "REA" 95 (1995), 265-294.

Slavazzi 2008
F. Slavazzi, *Ritratti imperiali in Italia settentrionale: premesse per una ricerca*, in *La scultura romana nell'Italia settentrionale* 2008, 133-141.

Van Andringa 2009
W. Van Andringa, *Quotidien des dieux et des hommes. La vie religieuse dans les cités du Vésuve à l'époque romain*, Roma 2009.

Volusii Saturnini 1982
M. Taliaferro Boatwright, M. Buonocore, F. Coarelli, L. Di Stefano Manzella, D. Manacorda, M. Medri, S. Panciera, M. Torelli (eds.), *I Volusii Saturnini: una famiglia romana della prima eta imperiale*, Bari 1982.

English abstract

In recent years, studies dedicated to domestic religion in the Roman world have proposed new approaches and methods for interpreting several indicators related to private cults. In fact, it is clearly necessary to consider not only the paintings or the statuettes of the deities of the most famous families, the *Lares*, already well known and studied, but also all other ritual tools, cult indicators and divine images attested in the different parts of the home. This study aims at presenting some data from the results of research performed in Roman houses in central Roman Italy and other sites of the Roman empire, and it will focus on a class of materials found in some surveyed houses that appear particularly interesting from an interpretative point of view: these are statues and portraits of *Augustae* found in specific sacred places, which could be tangible proof of forms of imperial cult carried out "privately", attested also by some literary sources discussed in this study.

Horologium Sancti Marci Venetiarum

Fonti iconografiche e risorse digitali

Elisa Bastianello

Premessa

Nell'ultimo decennio il moltiplicarsi degli archivi digitali, insieme all'esponenziale crescita della qualità e quantità dei documenti messi a disposizione dagli enti di conservazione, garantisce agli studiosi delle possibilità di ricerca impensabili per le generazioni che ci hanno preceduto. Nel caso degli studi di iconografia su incisioni, allo storico è data oggi la possibilità di recensire e collazionare in tempo reale più esemplari, istituendo confronti tra documenti conservati in località distanti tra loro e verificare se si tratta di ristampe dalla stessa matrice o ridisegni. Si aggiunga che gli strumenti di ricerca sulle immagini, a partire da Google images o dal motore immagini della Bayerische Staatsbibliothek, sono sempre più sofisticati e permettono di cercare, usando il dato grafico, le "immagini simili"; in altre parole, partendo da una digitalizzazione è possibile rin-

1 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*, incisione, fonte Gallica, BNF GE.DD.655 n. 110.
2 | J. De Barbari, Torre dell'Orologio, dettaglio da *Venetie MD*, Venezia 1500, fonte Google Cultural Institute.

3 | S. Del Piombo, Torre dell'Orologio, dettaglio da *Morte di Adone*, 1512c, Gallerie degli Uffizi, Firenze, fonte Google Cultural Institute.

4 | V. Carpaccio, Torre dell'Orologio, dettaglio da *Leone Marciano Andante*, 1516c, Palazzo Ducale, Venezia, fonte Google Cultural Institute.

tracciare altre riproduzioni, o a partire da un dettaglio, è possibile trovare l'intero. L'accuratezza dei risultati, soprattutto usando parole chiave, è a volte limitata dai metadati, o più specificamente dalle informazioni di corredo (didascalia, scheda informativa, testo di contorno), che sono state collegate all'immagine stessa da chi l'ha resa disponibile online. Bisogna pertanto ricordare (anche quando si caricano immagini in rete, non solo quando si cercano) che l'identità delle immagini, la loro attribuzione, intitolazione e datazione, viene reperita dal motore di ricerca dando per buono quanto dichiarato nella pagina in cui tale immagine è contenuta.

Questo vale in linea di principio per tutti i contenuti grafici presenti nel web, con un effetto domino legato alla rapidità e facilità di diffusione di un contenuto che può divenire virale: una didascalia sbagliata o semplicemente ironica, presa fuori contesto, diventa una 'verità' confermata dalla espansione dell'informazione ingenerata da meccanismi di contagio, indipendentemente dall'autorevolezza della fonte primaria e dagli intenti originari della didascalia stessa. Errori però si registrano anche nel caso in cui la fonte sia una istituzione altamente autorevole, come l'archivio digitale dell'ente di conservazione: i metadati infatti ricavano attribuzioni o informazioni non necessariamente aggiornate e verificate, per esempio ricopiando le schedature di un vecchio inventario, creando problemi anche al ricercatore più avveduto, la cui attenzione deve essere sempre allertata sul fronte dei vaglio e dell'aggiornamento dei dati.

La fonte

L'oggetto della mia indagine è una incisione conservata presso la Bibliothèque Nationale de France raffigurante l'Orologio di San Marco finora poco, o per nulla, considerata dagli studiosi che si sono occupati della storia del monumento. Nell'archivio digitale Gallica essa viene descritta come *Horologium Sancti Marci Venetiarum* [Fig. 1]. La scheda informativa riporta una datazione alla prima metà del XVI secolo e segnala la stampa come appartenente alle *Tavole moderne di geografia de la maggior parte del mondo di diversi autori raccolte et messe secondo l'ordine di Tolomeo con i disegni di molte citta et fortezze di diverse provintie stampate in rame con studio et diligenza in Roma.* Con questo frontespizio si vendevano atlanti di mappe diverse legate insieme, fatti stampare a Roma e Venezia da Antoine Lafréry (1512–1577) attorno al 1570.

Una prima incongruenza va rilevata tra la data attribuita nella scheda (precedente al 1550) e l'epoca in cui le singole carte geografiche iniziarono ad uscire rilegate con il frontespizio sopraindicato (per l'appunto attorno al 1570); da notare inoltre che la nota relativa alla raccolta specifica "Recueil de cartes italiennes dont un grand nombre ont été éditées par Lafreri, auxquelles on a joint quelques cartes flamandes et françaises de la fin du 16e s. ou du début du 17e s., dont deux ms.", indica la presenza di carte spurie rispetto alla produzione dello stampatore francese. Una seconda incongruenza riguarda il fatto che l'immagine raffigura un edificio e non una carta geografica, e infatti a matita, sul recto, leggiamo l'appunto "non catalogué comme n'ayant rien de géographique". Non esistono altre informazioni nella scheda pubblicata che permettano di capire in base a cosa sia stata stabilita la datazione alla prima metà del XVI secolo, mentre nella scheda relativa alla raccolta delle mappe si fa riferimento a un articolo del 1939, dove, proprio come segnalato nella nota manoscritta, l'immagine non viene catalogata (Tooley 1939). Un insieme di dati dunque che stimola ulteriori approfondimenti.

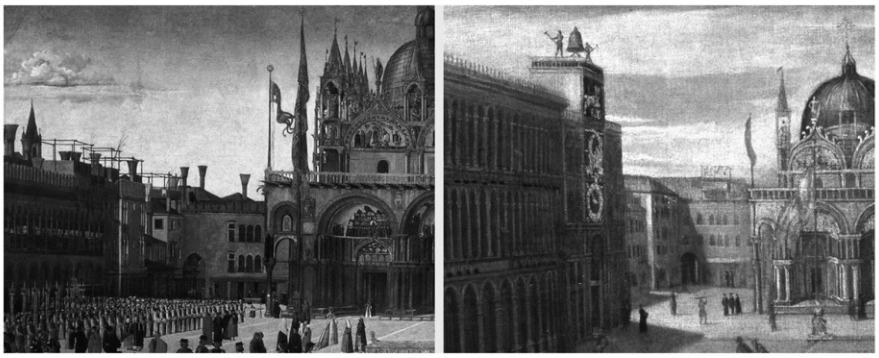
Il soggetto

Prima di addentrarci nel merito dell'illustrazione vale la pena ripercorrere brevemente la storia iconografica dell'edificio raffigurato, l'Orologio di San Marco a Venezia. Nei suoi oltre cinquecento anni di esistenza, l'Orologio marciano ha subito numerosi interventi, tanto nell'aspetto esteriore che nel suo 'cuore', il meccanismo dell'orologio (interventi che non sono mai stati analizzati in dettaglio). La Torre venne completata nel 1496, a cavallo della calle che porta da piazza San Marco a Rialto, le Mercerie,

demolendo alcune arcate delle antiche Procuratie Vecchie (sulle vicende della costruzione cfr. Goy 2006, 233-246 e note per la bibliografia aggiornata; Ceriana 2016). Di questa forma iniziale troviamo una raffigurazione nella *Venetie MD* [Fig. 2], la grande mappa prospettica di Venezia incisa da Jacopo de Barbari nel 1500 (di cui possiamo ammirare le digitalizzazioni di alta qualità presenti su Google Cultural Institute degli esemplari del Museo Correr di Venezia e del Minneapolis Institute of Art; la verifica è utile anche per confrontare didascalie e attribuzioni presenti nel sito Google). Nella sua *Relazione storico-artistica della Torre dell'Orologio* Niccolò Erizzo (Erizzo 1860) estrapola il dettaglio e fa incidere a Giovanni Pividor una ricostruzione che nella didascalia segnala come "tratta dalla stampa di Alberto Durero" (com'è noto, infatti, a Dürer era attribuita, al tempo, l'incredibile veduta a volo d'uccello della città).

Entro il 1506 alla torre centrale vengono aggiunte le due ali laterali, che possiamo vedere già nelle raffigurazioni della Piazza presenti come sfondo in almeno due dipinti, la *Morte di Adone* delle Gallerie degli Uffizi di Firenze di Sebastiano del Piombo [Fig. 3], precedente al 1512 (sulla presenza di questo fondale e la datazione cfr. Centanni 2017, 493-525), e il *Leone marciano andante* conservato nel Palazzo Ducale di Venezia [Fig. 4], di Vittore Carpaccio, datato attorno al 1516 (il *terminus ante* e il *terminus post quem* per la datazione dei due quadri è dato dalla costruzione della nuova cella campanaria del Campanile di San Marco nel 1514).

Nonostante le raffigurazioni di Piazza San Marco nella prima metà del XVI secolo siano moltissime, a partire dalla celeberrima processione raffigurata da Gentile Bellini che mostra le Procuratie Vecchie prima della costruzione della nuova Torre dell'Orologio e del rifacimento delle stesse Procuratie [Fig. 5], trovare rappresentazioni precise e puntuali dell'Orologio non è affatto scontato. Nella maggior parte dei casi, infatti, vediamo l'Orologio di fronte solo quando la Piazza è presa da lontano, come nel caso dei due esempi più sopra ricordati. Negli altri casi vediamo l'Orologio di scorcio nelle vedute frontali della Basilica di San Marco, ma molto raramente la rappresentazione è accurata: sia Carpaccio [Fig. 4] che Cesare Vecellio [Fig. 6], per esempio, raffigurano il livello superiore dei due corpi di fabbrica laterali allineato con la sezione della Torre contenente la nicchia della Madonna, e non limitato al livello del quadrante. Nella maggioranza dei casi inoltre è molto difficoltoso riconoscere i dettagli architettonici dell'edificio, spesso nascosto dalle tende delle botteghe che avevano sede fissa addosso ai pilastri sotto i portici.



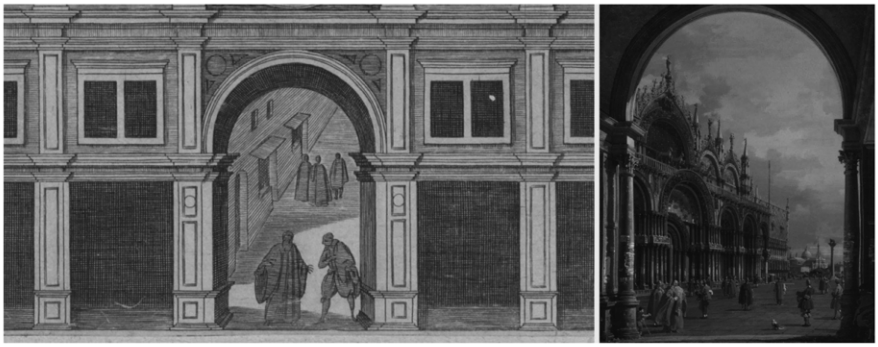
5 | L'angolo delle procuratie prima del 1496, dettaglio da Gentile Bellini, *Processione in Piazza San Marco*, ante 1496, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
6 | Le nuove procuratie vecchie e la Torre dell'Orologio, dettaglio da C. Vecellio, Processione in Piazza San Marco, 1586-1601, Museo Correr, Venezia, immagine HD su Google Cultural Institute.

7a | La torre dell'orologio prima dei restauri, dettaglio da Canaletto, *San Marco e la torre dell'orologio*, c. 1735-1737, olio su tela, National Gallery of Canada, Ottawa.
7b | La torre dell'orologio dopo i restauri, dettaglio da Canaletto, *Piazza San Marco verso sud e ovest*, 1763, olio su tela, Los Angeles County Museum of Art immagine HD su Google Cultural Institute.

Bisognerà attendere i disegni e i dipinti di Antonio Canal, nel Settecento, per vedere raffigurazioni dettagliate e attendibili della Torre dell'Orologio. Nelle sue vedute [Figg. 7a e 7b], spesso realizzate con l'ausilio della camera oscura, il Canaletto raffigura a più riprese l'Orologio da vari punti di vista, dandoci una fedele restituzione dell'aspetto dell'edificio subito prima del restauro del 1757. Anzi, le opere di Canaletto costituiscono una testimonianza di prima mano delle trasformazioni subite dall'edificio con le

opere di restauro e rinnovamento, quando vennero rimosse le botteghe, inserite le colonne fra i pilastri di sostegno dei portici laterali e realizzato il coronamento del quarto piano dei due edifici affiancati alla torre centrale, secondo il progetto che una fonte del tempo attribuisce all'architetto Andrea Camerata [Fig. 15]. Il lavoro principale del 1757 riguardò però la sostituzione del meccanismo dell'orologio, realizzato dall'ingegnere bassanese Bartolomeo Ferracina. Nell'occasione il quadrante all'italiana con numeri romani venne intonacato e sovrascritto con due serie di cifre arabe da 1 a 12: furono anche apportate altre modifiche minori che cercherò di sottolineare durante l'analisi iconografica.

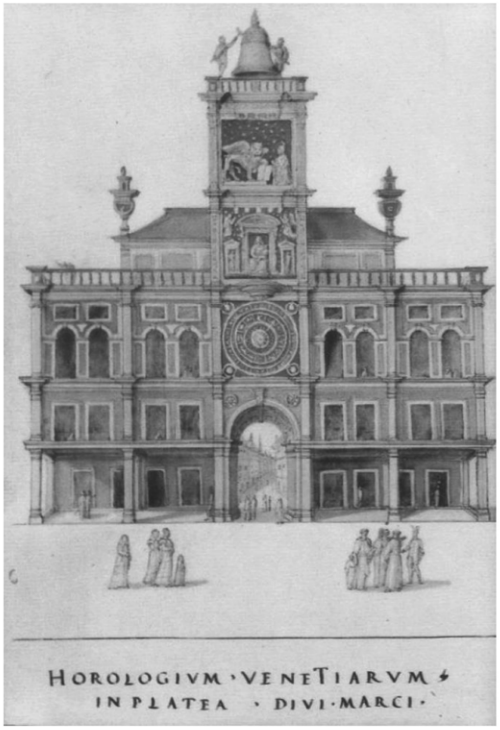
L'incisione



8a | Arco della torre, dettaglio da *Horologium Sancti Marci Venetiarum.*
8b | A. Canal, San Marco, olio su tela c. 1756, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

L'incisione raffigura la Torre dell'Orologio di Venezia nel prospetto verso Piazza San Marco, idealmente isolato, con i due edifici laterali costituiti da tre livelli terminati da una balaustra in pietra. Sopra l'edificio compare il titolo, HOROLOGIVM SANCTI MARCI VENETIARVM, in lettere maiuscole. Non esiste la firma dell'incisore o del disegnatore, l'unica altra scritta è una lettera A in alto a destra. Il foglio, delle dimensioni di un A4 (21x29 cm), presenta ampi margini attorno all'incisione dove compaiono annotazioni a matita posteriori relative alla collocazione, e sembra essere stato stampato appositamente per essere venduto come incisione da collezione.

Il livello inferiore dell'edificio, in cui si apre l'arco che dà accesso alla calle delle Mercerie, è diviso nelle parti laterali in due livelli: il portico inferiore su pilastri sopra un piedestallo, su cui si imposta l'arco, e un attico con finestre binate trabeate. Le due lesene ai lati del fornice presentano una decorazione geometrica con due modanature rettangolari, delle quali la superiore presenta un cerchio. L'arco si imposta su un pilastro



9 | Francisco De Hollanda, *Horologium venetiarum in platea divi Marci*, c. 1540, da Álbum dos Desenhos das Antigualhas, f. 39v. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid.

ribattuto che continua per tutta la sua profondità e non ci sono le colonne corinzie su piedestallo rotondo che invece sono attestate generalmente nell'iconografia, in particolare dal dipinto di Canaletto che mostra la Basilica di San Marco vista da sotto l'arco di accesso [Fig. 8]. Esiste, per il vero, almeno un altro disegno che mostra l'Orologio privo delle colonne all'interno del fornice centrale. Si tratta di un acquerello realizzato attorno al 1540 da Francisco De Hollanda intitolato *Horologium venetiarum in platea divi Marci*, appartenente all'Álbum dos Desenhos das Antigualhas realizzato dall'autore durante il suo viaggio a Roma; l'acquarello, come la nostra incisione, presenta la Torre come un edificio isolato, con una curiosa copertura superiore ai cui angoli svettano due vasi o camini molto elaborati [Fig. 9]. La datazione del disegno è abbastanza precisa, dato che il disegno successivo nell'album è il ritratto di Pietro Lando, eletto doge nel 1539, e il viaggio italiano dell'artista si concluse nel 1540 (Olimpio dos Santos 2015, 195). Tornerò presto su altri dettagli che questo disegno ha in comune con l'incisione della Bibliothèque Nationale de France.

Il livello secondo della Torre, marcato da lesene corinzie, include il grande quadrante astronomico nella torre centrale, diviso in varie fasce concen-

10 | La nicchia della Madonna prima dei restauri, dettagli da *Horologium Sancti Marci Venetiarum* e da Canaletto, *La torre dell'Orologio di san Marco*, c. 1728-1730, olio su tela The Nelson Atkins Museum of Art, e *San Marco e la Torre dell'Orologio*, c. 1735-1737, olio su tela, National Gallery of Canada, Ottawa.

triche: la più esterna è divisa in 24 parti secondo l'ora italica, subito all'interno è la fascia con le case dei segni zodiacali, che però sono stati riprodotti a specchio, cioè si susseguono in ordine antiorario, probabilmente per una scelta di semplificazione di chi ha riportato il disegno preparatorio sulla matrice. Segue la divisione dei giorni del mese. Ancora più interna una zona 'grigia' formata da una serie di cerchi concentrici, e per finire l'area delle stelle fisse e delle fasi lunari, a cui si attacca il braccio singolo a forma di saetta che regge il Sole. Ai quattro angoli del quadrante sono presenti i finestrini rotondi per le osservazioni astronomiche; in quello in basso a sinistra si può riconoscere un sestante. Nelle partiture tra le lesene sui corpi laterali, si vedono due livelli di finestre binate, quelle inferiori con arco e quelle superiori rette.

Il terzo livello della Torre, riquadrato nuovamente da paraste corinzie specchiate, mostra al centro la nicchia con la statua della Madonna, nel momento in cui scocca l'ora, con il carosello formato dall'angelo con la tromba e i tre Magi. Sopra la testa della Madonna è posta una stella. Ai lati della nicchia si aprono le due porte, e all'interno di quella a destra, in cui sta per entrare l'angelo, si intravede una figura. Due personaggi nudi, di schiena, sono rappresentati al di sopra delle due porte, su uno sfondo trapunto di stelle. In realtà, la presenza di due personaggi al di sopra delle due porte, si può leggere già sulla veduta del De Barbari e, nel disegno del De Hollanda, quelle figure sono evidentemente due angeli. La nicchia sembra priva dell'attuale riquadratura a tabernacolo con timpano (che parrebbe leggibile anche dallo sfondo del *Leone marciano andante*) ma non è possibile prestare gran fede ai dettagli in questo dipinto in cui i corpi laterali presentano un piano allo stesso livello di quello della Madonna, anziché limitarsi alla sola balaustra, come abbiamo visto fare anche il

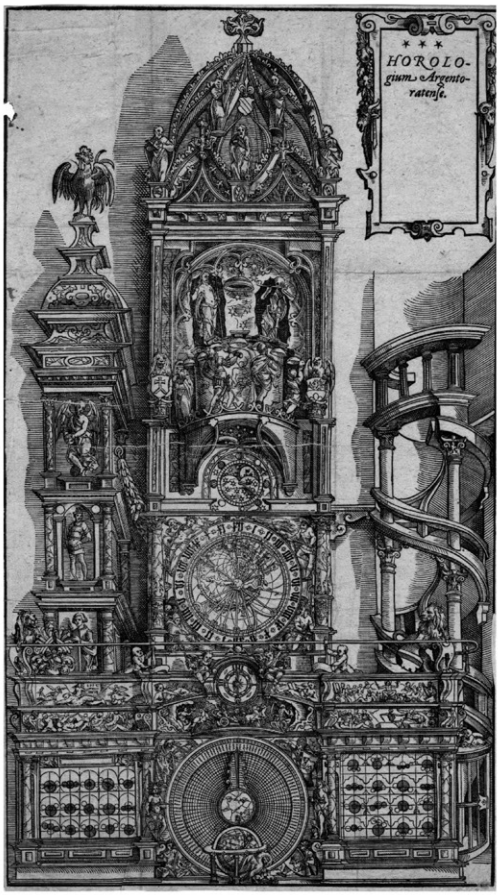
11 | Le due campane dell'Orologio di San Marco, dettagli da *Horologium Sancti Marci Venetiarum* e da Canaletto, *La torre dell'orologio di san Marco*, c. 1728-1730, olio su tela The Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, e *San Marco e la torre dell'orologio*, c. 1735-1737, olio su tela, National Gallery of Canada, Ottawa.

Vecellio [Fig. 6b], piano che sarà poi realizzato solo dopo il restauro del 1757. Le raffigurazioni fatte dal Canaletto precedenti al restauro mostrano tutte le cornici rossastre, forse a causa dei residui della doratura citata dal Sansovino e brillante in Vecellio, e sembrano fare intendere che la trabeazione della nicchia ne segua la curvatura, mentre l'attuale configurazione con timpano a segmento di arco potrebbe essere stata realizzata durante il lavoro di restauro [Fig. 10].

Segue infine l'ultimo livello: un attico di ordine contratto (e non corinzio come raffigurato già nelle vedute del Canaletto precedenti al restauro settecentesco) all'interno del quale si vedono il leone marciano con la coda alzata sopra la schiena (anziché solo con la punta alzata, come attualmente e confermato nei dipinti del Canaletto) e il Doge ai suoi piedi, davanti a uno sfondo stellato (la figura del Doge com'è noto fu rimossa a seguito dell'entrata delle truppe francesi a Venezia nel 1797). Sopra, a completamento del tutto, è la balaustra a colonnine.

La raffigurazione dei due Mori è semplificata: non si vede la barba del Moro 'vecchio' ma è possibile riconoscere che entrambi vestono un vello gettato sopra una sola spalla. Davanti al treppiede che sostiene la grande campana si vede la figura di un angelo ai cui piedi si trova una campanella dotata di martelletto percussiorio, che si riconosce anche nei dipinti del Canaletto precedenti al restauro [Fig. 11] e che nella veduta di scorcio scopriamo essere agganciato alla balaustra di protezione della terrazza dei Mori e non al sostegno della campana principale. Una grande attenzione per i dettagli tecnologici che non sembra corrispondere a una comparabile precisione per il dato artistico o architettonico.

L'analisi



12 | *Horologium Argentoratense*, da un disegno di Tobias Stimmer, in Nicodemus Frischlin, *Opervm Poeticorvm Nicodemi Frischlini, Balingensis ... PARS EPICA*, Strasburgo 1598.

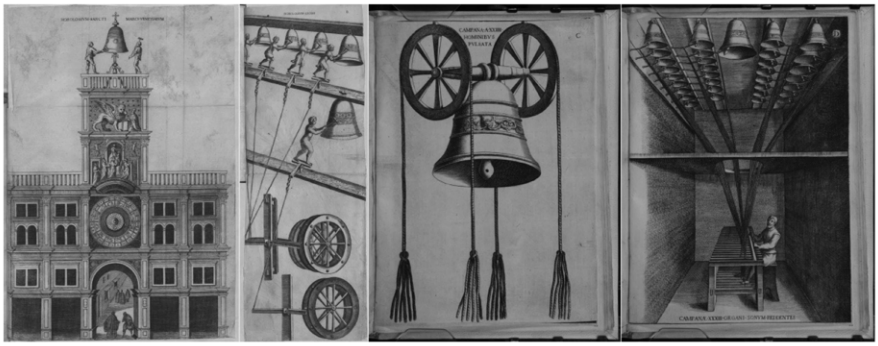
Torniamo ora all'incisione conservata alla Bibliothèque Nationale de France (BNF GE.DD.655 n. 110). In generale non si può affermare che si tratti di una fonte iconografica estremamente precisa nei dettagli, ma sicuramente derivata da disegni fatti in loco. In questo quadro l'indicazione del catalogo della Biblioteca parigina è sicuramente interessante, dato che l'incisione si verrebbe a configurare come uno dei pochissimi disegni raffiguranti lo stato dell'edificio nel XVI secolo. Diventa perciò fondamentale definire con maggiore precisione l'origine e la datazione del disegno.

Una rapida ricerca bibliografica sembra confermare l'attribuzione al Lafréry: nella sua scheda sul *Libro dei catafalchi* Domenica Sutera identifica nuovamente l'incisione come "incisa da Antoine Lafréry e tratta dal vo-

lume *Geografia*" (Sutera 2013, 128). Controllando l'indice delle mappe del Lafréry, posseduto dalla Biblioteca Marucelliana di Firenze (riprodotto in Alberti 2009) non esiste però alcuna indicazione relativa a questa incisione che, come ricordato, non è presente nemmeno nel Tooley e non compare all'interno di nessuno degli Atlanti Lafréry noti nel mondo, ad eccezione, appunto, di questo alla Bibliothèque Nationale de France. Spulciando nell'inventario storico della Biblioteca parigina scopriamo che in passato questo Atlante (GE.DD.655) conteneva molte più tavole, alcune di origine diversa: un vecchio indice manoscritto diviso tra "Table des cartes" e "Table des Villes et lieux remarcables" ci elenca, per esempio, nella seconda categoria, un *Orologe de Strasbourg* (come tavola 169) accanto all'*Orolologe de Venise* (tavola 126), la *Place de St Marc de Venise* (tavola 125), ma anche altri edifici ed elementi architettonici. L'incisione più nota dell'Orologio astronomico di Strasburgo, costruito tra il 1570 il 1574, è quella ricavata da un disegno di Tobias Stimmer e uscita in più versioni (con annotazioni in lingua tedesca, latina o francese, cfr. Fig. 12 per l'edizione del 1598; la Biblioteca Universitaria di Strasburgo ne possiede una raccolta, in parte consultabile direttamente dal sito Gallica). Guardando il numero progressivo delle tavole di questo indice manoscritto, si nota come accanto alle mappe delle singole città il possessore della raccolta avesse inserito altre tavole di monumenti rilevanti, di epoca diversa, usando una progressione per luoghi. Un successivo indice dattiloscritto mostra che le tavole sono state ridotte di numero, probabilmente in seguito a un riordino, rimuovendo molte delle tavole spurie, fra cui l'Orologio di Strasburgo e la veduta di Piazza San Marco. Resta però, con il numero 110 (l'attuale) la tavola dell'Orologio di Venezia.

Dato che la ricerca all'interno della produzione dell'editore francese non sembra portare ad alcun risultato, una seconda opzione per trovare maggiori informazioni è cercare di studiare l'utilizzo della stessa incisione all'interno di altre pubblicazioni. Partendo dal riuso dell'incisione come tavola 22 all'interno del *Libro dei catafalchi* stampato a Roma da Giovanni Giacomo de Rossi (Sutera 2013, 128) è possibile (mediante una semplice ricerca che usi titolo come chiave) rintracciarea la presenza della stampa in un altro testo: il *De Campanis Commentarius* del frate agostiniano Angelo Rocca, stampato sempre a Roma nel 1612 presso Guglielmo Facciotti. L'Orologio viene descritto alla carta 86 con queste parole:

> Admirandum & valde insigne Venetiis prope sancti Marci Ecclesiam extat Horologium a duobus effictis ex aere Mauris, hoc est, obscuri, aut nigerrimi coloris hominibus hinc inde pulsatum. Postea veró quam ho-



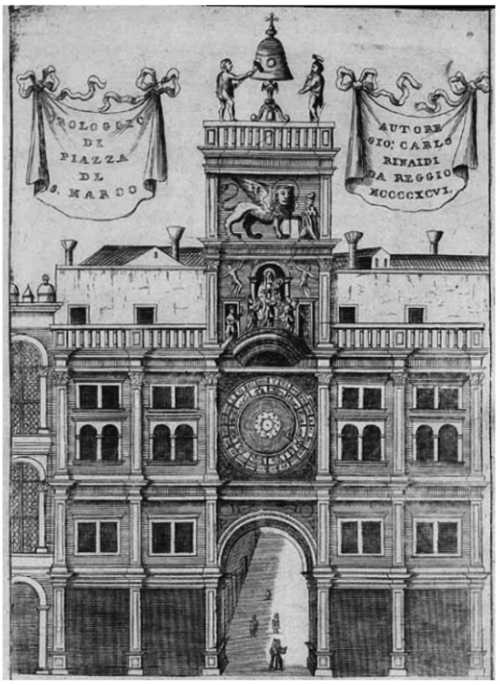
13 | Le quattro illustrazioni (non in scala tra loro) da A. Rocca, *De Campanis Commentarivs,* Romae apud Guillelmum Facciottum 1612, Biblioteca Nazionale di Firenze, fonte Internet Archive.

> rae pulsatae sunt, e duorum ostiolorum uno, inter quae Deiparae Mariae semper Virginis sculpta infra Horologium Imago sedens repraesentatur, Angelus tubám personando exit, ut alterum ostiolum ingrediatur, a tribus comitatus Magis, qui dum ante dictam Imaginem transeunt sese artificiose flectunt, & inclinato capite, ipsam Imaginem venerantur, Angelumque intra ostiolum sequuntur. Id quod Franciscus Sansovinus in eiusdem Civitatis descriptione satis fuse, ac belle quidem scriptum reliquit, multis rebus lectu, ac scitu dignis enarratis de dicto Horologio, quod, ut ait idem Sansovinus, Anno Domini M.CD.XCVI. artificiose fuit constructum.

Il riferimento al Sansovino è naturalmente la descrizione della *Torre delle hore di piazza* che compare in *Venetia città nobilissima* (Sansovino 1581, 117r). La descrizione dell'Orologio marciano viene ripresa nelle spiegazioni delle immagini: il libro contiene infatti quattro immagini 'fuori testo', identificate dalle lettere A-D [Fig. 13]. Non tutte le copie del volume sembrano avere le immagini (per esempio non ne comprende l'esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli). L'Orologio di Venezia è identificato dalla lettera A e la sua dimensione supera quella della pagina del libro, obbligando il rilegatore a ripiegarla, come accade per la successiva tavola B, con il sistema delle campane dell'Orologio di Liège. Il dubbio è dunque se si tratti di una incisione creata appositamente per questo libro o riutilizzata e per questo volume fuori dimensione. In questo caso il testo con cui viene descritta l'immagine sembra non lasciare dubbi:

> Ad hanc rem praestandam primo loco apponere libuit Horologium Sancti Marci Venetiarum delineatum & aere incisum.

Si tratterebbe quindi di una incisione in rame appositamente realizzata per lo scopo, come confermerebbe anche il confronto fra le scritte nelle



14 | V.M. Coronelli *Orologgio di piazza San Marco* da Singolarità di Venezia, t. 31, Fonte Biblioteca Nazionale Marciana, Internet Culturale.

quattro incisioni (che usano caratteri molto simili) e la progressione delle lettere tra le immagini. Se controlliamo anche la tavola presente nella raccolta della Bibliothèque Nationale de France, notiamo che la lettera A è presente anche in questo esemplare; tale 'lezione congiuntiva' fa cadere l'ipotesi che esistesse una matrice anteriore riusata, che in questo caso non avrebbe avuto ragione di presentare la lettera. La lettera compare, peraltro, anche nella riproduzione all'interno del *Libro dei Catafalchi*, dove viene aggiunto in calce il numero della tavola.

La tavola venne ripresa più volte in altri libri successivi, come per esempio nell'*Opera omnia* di Angelo Rocca pubblicata a Roma nel 1719 (t.1, 188-189) e nella sua seconda edizione, sempre stampata a Roma nel 1745 intitolata *Thesaurus pontificiarum* (ibid.). In questi due volumi la tavola venne però riprodotta in una nuova incisione, che cerca di ricalcare fedelmente la prima versione.

Va sottolineato come anche la molto più nota incisione dell'*Orologgio di piazza San Marco* stampata attorno al 1709 da Coronelli nelle *Singolarità di Venezia* sia derivata da quella pubblicata dal Rocca, come si evince dal quadrante dell'Orologio che presenta i segni zodiacali nelle medesime posizioni (e con la medesima successione antioraria) dell'incisione [Fig. 14];

15 | Incisione celebrativa dei restauri del 1757, antiporta all'edizione del 1757 di *Narrazione istorica del campanile di San Marco in Venezia.*

altra lezione congiuntiva è la ripresa che inquadra i due personaggi di schiena al di sopra delle aperture per l'ingresso e l'uscita delle figure del carosello. Altri tratti comuni tra l'incisione di Coronelli e l'incisione romana sono l'assenza delle colonne all'interno dell'arco e il dettaglio della campanella ai piedi della campana maggiore; dal canto suo, si può notare che Coronelli integra l'edificio della Procuratie Vecchie secondo la ricostruzione del 1517-1538, con i corpi di fabbrica arretrati al livello della nicchia della Madonna. Nel cartiglio laterale troviamo l'attribuzione, errata, a "Rinaldi" anziché al Ranieri, secondo la tradizione iniziata da Francesco Sansovino (Sansovino 1581, 117r).

Una nuova versione dell'incisione e del testo del *De Campanis* fu stampata a Venezia nel 1735 in una raccolta di scritti vari intitolata *Novus Thesaurus Antiquitatum Romanarum*, curata da Albert Henri de Sallengre (t.2, 1297-1298). Curiosamente l'Erizzo attribuisce al curatore e non al Rocca il testo e non riproduce né cita l'incisione (Erizzo 1860, 53-54). Lo storico veneziano riporta il testo come unica descrizione che ricordi la presenza della seconda campanella, ma lo critica al riguardo della stella che comparirebbe allo scoccare dell'ora durante il carosello dei Magi sopra la testa di Maria. Conferma infine l'esistenza di quattro astrolabi, collocati dietro i quattro finestrini rotondi agli angoli del quadrante principale, di cui al-

meno uno certamente riconoscibile nell'incisione del Della Rocca.

Sul metodo: una nota conclusiva

Lavorare con le grandi risorse digitali attualmente disponibili non esime il ricercatore dal vagliare in modo critico le informazioni trovate, anzi: la ricchezza e la definizione delle risorse disponibili in rete, come e più di quanto avveniva all'epoca in cui era possibile soltanto l'autopsia o la riproduzione fotografica, impone l'obbligo della verifica accurata delle fonti. Allo stesso tempo è evidente che le digitalizzazioni sistematiche di grandi complessi documentari non implicano che i materiali messi a disposizione siano necessariamente noti o studiati, in quanto non sempre la campagna di riproduzione digitale implica anche una valutazione qualificata dei singoli oggetti. Si apre dunque l'orizzonte della ricerca, e si dispiega la possibilità di moltissime, potenziali, scoperte su materiali messi democraticamente, per la prima volta, a disposizione di tutti gli studiosi dotati della pazienza e della strumentazione metodologica necessarie per analizzarli, confrontarli fra loro, studiarli criticamente. Nel caso della Torre dell'Orologio marciano, l'assenza di questa fonte (come pure del disegno del De Hollanda), dalla letteratura critica è sintomatica di un modo di condurre la ricerca documentaria che, a quanto pare, sembra vivere di rendita dell'opera di Erizzo datata al 1860. Forse, anche in occasione dei recenti, importanti, restauri, è giunto il momento di nuovi approfondimenti – ora possibili grazie soprattutto ai tesori reperibili negli attuali archivi digitali.

Appendice: testo della descrizione dell'immagine (Della Rocca 1612, s.p.)

Ad hanc rem praestandam primo loco apponere libuit horologium Sancti Marci Venetiarum delineatum et aere incisum (pag. 86).
Campanula illa, quae sub maiori campana horarum extare cernitur, malleolo percussa, antequam horae pulsentur, dat sonitum, quo dato, campana horarum hinc inde pulsatur a duobus effictis ex aere Mauris. Deinde e duorum ostiolorum uno, inter quae, Deiparae Mariae semper virginis sculpta infra horologium imago (pag. 86) sedens repraesentantur, Angelus tubam, uti iam diximus, personando exit, ut alterum ostiolum ingrediatur a tribus comitatus Magis, qui dum ante dictam Imaginem transeunt, sese artificiose flectunt, et inclinato capite, manu ad frontem directa, ipsam imaginem, corona e capite cuiusque amota, veneratur, Angelumque intra ostiolum ingredientem sequuntur. Id quod Franciscus Sansovinus in eiusdem Civitatis descriptione satis fuse, ac belle quidem scriptum reliquit (Franc. Sans. lib. 8).
Stella vero, quae supra imaginem Deiparae Mariae semper Virginis cernitur, Magis infra transeuntibus apparet, deinde in suum sese rethrait locum. Infra denique cernitur sphaera stellaria & horaria in qua repraesentatur duodecim signa caelestia, et Solis radius horas ostendens, atque item Sol ipse, qui singulo quoque mense in domo sibi prefixa manet. In centro autem sphaerae cernitur Luna, quae inter moltitudinem stellarum, suas facit

mutationes. Infra vero Campanam horarum per Leonis Imaginem iuxta Scripturam Sacram repraesentatur Sanctus Marcus Evangelista (Apocal. 4), praecipuus Venetus Protector, ad cuius pedes Dux item Venetus cernitur genuflexus. Haec de Horologio Sancti Marci Venetiarum.

Ringraziamenti

Ringrazio Anna Bedon e Richard Schofield per i preziosi consigli e suggerimenti forniti durante la realizzazione di questa ricerca.

Bibliografia

Alberti 2009
A. Alberti, *L'Indice di Antonio Lafrery: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*, tesi di dottorato. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, AA. 2008/2009

Centanni 2017
M.Centanni, *Fantasmi dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Ceriana 2016
M. Ceriana, *Rizzo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, edizione online.

de Sallengre 1735
A. H. de Sallengre, *Novus thesaurus antiquitatum romanarum, congestus ab Alberto Henrico De Sallengre, serenissimae principis arausionensis consiliario. Tomus secundus cum figuris aeneis*, Venetiis : Typis Jo: Baptistae Pasquali, 1735.

Erizzo 1860
N. Erizzo, *Relazione storico-artistica della torre dell' orologio di S. Marco in Venezia: corredata di documenti autentici ed inediti*, Venezia 1860 (copia della Biblioteca Nazionale di Firenze).

Goy 2006
R.J. Goy, *Building Renaissance Venice: Patrons, Architects and Builders, C. 1430-1500*, New Haven and London, 2006.

Libro dei Catafalchi
Libro de catafalchi, tabernacoli, con varij disegni di porte fenestre et altri ornamenti di architettura dato in luce da Gio. Giacomo de Rossi in Roma alla Pace, circa 1667-1691.

Olimpio dos Santos 2015
R. Olimpio dos Santos: *O álbum das antigualhas de Francisco de Holanda*, Tesi di dottorato, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015

Rocca 1612
A. Rocca, *De Campanis Commentarivs: A Fr. Angelo. Roccha Episcopo*, Romae apud Guillelmum Facciottum 1612

Rocca 1719
A. Rocca, *F. Angeli Rocca … Opera omnia tempore ejusdem auctoris, scilicet, impressa, necnon autographa, & Romae in Angelica bibliotheca originaliter asservata. Cum additamentis in cronhistoria praefectorum sacrarii apostolici*, Roma, 1719.

Sansovino 1581
F. Sansovino, *Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in 14. libri da M. Francesco Sansouino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate, con l'attioni illustri di molti senatori. Le vite dei principi, & gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, fabriche, edifici, & palazzi publichi, & priuati. Le leggi, gli ordini, & gli vsi antichi & moderni, con altre cose appresso notabili, & degne di memoria*, in Venetia : appresso Iacomo Sansovino, 1581.

Sutera 2013
D. Sutera, *Da Ludovico Scalza a Tarquinio Ligustri: precisazioni sul* Libro de catafalchi, tabernacoli con varij disegni di Porte, fenestre et altri ornamenti di Architettura dato in luce da Gio: Giacomo De Rossi in Roma alla Pace, in S. Piazza (a cura di) *Testo, immagine, luogo. La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*, Palermo 2013, 127-134.

Thesaurus pontificiarum
Thesaurus pontificiarum sacrarumque antiquitatum necnon rituum, praxium ac cærimoniarum additis pluribus quæstionibus ac resolutionibus supra dubia nonnulla insigniora ex sacra scriptura desumpta, & chronhistoria, ejusque supplemento sacrarii apostolici unâ cum illius præfectis ac bibliothecariis, custodibus, atque novis inscriptionibus usque ad præsens Bibliothecæ Vaticanæ. Auctore fr. Angelo Rocca Camerte ordinis S. Augustini sacrarii apostolici præfecto, ac episcopo Tegasten. Accedunt in principio primi, & secundi tomi index tractatuum, ac duo indices generales rerun notabilium. Tomus primus (-secundus), Roma 1745.

Tooley 1939
R. V. Tooley: *Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century, Being a Comparative List of the Italian Maps Issued by Lafreri, Forlani, Duchetti, Bertelli and Others, Found in Atlases*, in "Imago Mundi" 3, 1939, 12-47 (consultazione limitata su Jstor)

English Abstract

The number of documents available through digital archives is increasing daily. Not all the data connected is reliable, despite coming from reputable institutions like national libraries or museums. The object of this short paper is an almost unknown engraving of St Mark's Clocktower, which, according to the catalogue description in the Bibliothéque Nationale de France, was printed as early as the first half of the sixteenth century, and is part of an Atlas by Antoine Lafréry. Further research proves that the image was intended as part of a book on bells, *De Campanis Commentarius*, published in 1612 by Angelo Rocca.

Tra-scritture antiche

Ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ. Corrispondere al dipinto con la scrittura

Anna Beltrametti

A Lesbo mi trovavo a caccia in un boschetto sacro alle Ninfe e vidi la cosa più spettacolare e bella che mai mi sia capitata di vedere: un'immagine dipinta, una storia d'amore. Era bello anche il bosco, fitto di alberi e di fiori, ricco di acqua: una sola fonte alimentava tutto, anche i fiori e gli alberi. Ma il dipinto dava ancora maggiore piacere, rivelava una tecnica fuori dall'ordinario e raffigurava una vicenda amorosa, al punto che molti, anche stranieri, attirati dalla sua fama, arrivavano sia per pregare le Ninfe sia per ammirare le immagini. Vi erano raffigurate donne che partorivano e altre che avvolgevano nelle fasce i bambini esposti, pecore e capre che li allattavano, pastori che li prendevano in braccio, giovani che si scambiavano promesse, una scorreria di pirati, un assalto di nemici. Guardavo

> e ammiravo molte altre scene, tutte d'amore, quando mi prese il desiderio di corrispondere al dipinto con la scrittura. Cercai dunque qualcuno che mi spiegasse la rappresentazione e poi mi dedicai alla composizione di quattro libri, un'offerta votiva a Eros, alle Ninfe e a Pan, un bene che può dar piacere a tutti gli uomini, che curerà chi è malato e darà coraggio a chi soffre, che risveglierà i ricordi in chi ha già amato e, per chi non ha ancora amato, sarà propedeutico. Mai nessuno è sfuggito o sfuggirà all'amore, finché c'è la bellezza e gli occhi la contemplano. A noi il dio conceda di mantenerci temperanti e di scrivere le vicende altrui.

Così recita l'incipit del romanzo pastorale di Longo Sofista, scritto con buona probabilità tra la fine del II e i primi del III secolo d. C. Il romanzo verosimile di due pastorelli, Dafni e Cloe, come tanti e fra i tanti negli entroterra dell'isola di Lesbo o la storia sacra – un *hieros logos* – sottesa al dipinto rupestre della grotta delle Ninfe e a questa vicenda particolare? Intenzionalmente il narratore avvia il proprio racconto sotto il segno di un'ambiguità che avvolgerà un passaggio dopo l'altro senza mai dissolversi: con l'espediente dello spettacolare dipinto scoperto per caso – una variante più antica del manoscritto ritrovato – confonde i piani della narrazione e annulla la temporalità. E la rivelazione, nel finale del romanzo (4, 39, 2), del dipinto come ex voto alle Ninfe dei due pastori protagonisti, passati per tutte le prove e ormai sposi felici, sarà il definitivo segno di questa sospensione intrinseca al senso del racconto. Cosa hanno voluto rappresentare Dafni e Cloe nel loro donativo? Vi hanno figurato la loro storia consacrandola in un luogo di culto come storia originaria e paradigmatica? O, piuttosto, hanno richiamato la storia sacra, senza tempo e fuori di ogni tempo, dalla quale sono stati orientati e di cui sono stati interpreti occasionali?

Quello che conta e che resta del Proemio di Longo, quello che il raffinato parallelismo dei due ex voto suggella – il racconto è presentato come un'offerta votiva del narratore alle stesse divinità cui era stato donato il dipinto dai protagonisti del suo romanzo – è il nesso inscindibile e necessario di immagini e parole che rinviano le une alle altre, che si tra-scrivono e si generano a vicenda nel romanzo, che riportano la memoria poetica del lettore molto indietro nel tempo. Con il gusto e con la sapienza di un intellettuale educato e attivo nel clima della cosiddetta Seconda Sofistica, con l'attenzione per le immagini che affiora anche nella produzione di un poligrafo come Luciano e trionfa nelle descrizioni e nelle narrazioni delle *Eikones* di Filostrato, Longo incomincia a narrare, a tra-scrivere, facendo ossessivamente leva sul vedere e sull'avere visto, imposto a motivo

dominante dal vocabolario: θέαμα εἶδον, εἶδον, εἰκόνος γραφή, εἰκόνος θεαταί, ἰδόντα καὶ θαυμάσαντα, ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν, sono i termini e le iuncturae che si susseguono a filo conduttore nel breve spazio del Proemio, che segnalano l'integrarsi complementare delle due forme di rappresentazione, figurativa e verbale, e riaprono la questione dei fondamenti della cultura greca dall'arcaismo all'ellenismo imperiale.

La teatrocrazia platonica e la lezione di Taplin

Ormai quarant'anni fa, nel 1977, Oliver Taplin con il suo libro *The Stagecraft of Aeschylus* aveva incominciato a mettere fuoco le possibili interferenze tra scene teatrali e iconografia vascolare. Con i saggi successivi, *Comics Angels* del 1993, dedicato alla commedia, e *Pots & Plays* del 2007, dedicato alla tragedia, la sua lezione andò perfezionandosi, imponendo all'attenzione e al dibattito (cfr. Bordignon 2015) le possibili e talora provate influenze del teatro sulle raffigurazioni ceramiche di alcuni personaggi mitologici e di alcuni motivi portanti delle loro saghe. Il nucleo forte e resistente della lezione di Taplin, indipendente dalla maggiore o minore cogenza di alcuni accostamenti, resta quello di avere colto nella storia la predominanza del teatro tra le forme di comunicazione della Grecia antica, quella capacità della mimesi drammatica di incidere sull'immaginario dei cittadini e di coinvolgerli che Platone aveva temuto e contrastato nella *Repubblica* e che, nell'ultimo dialogo *Leggi* (701a) aveva definito con il neologismo di *theatrokratia*. Senza sottovalutare le informazioni che alcuni reperti iconografici possono fornire per la datazione e l'interpretazione di alcune opere teatrali, talvolta suggerendo spunti di integrazione per quelle frammentarie, Taplin non ha mai perso di vista la maggiore forza innovativa della drammaturgia rispetto agli usi più convenzionali dei ceramografi nelle rivisitazioni dei miti. E, incrociando i dati, non ha mai messo in dubbio il ruolo paradigmatico del teatro, dei testi e delle messe in scena, non ha mai smarrito la prospettiva intrinseca in quella cultura, tra V e IV secolo a. C., marcatamente logocentrica.

Ma se il teatro attico, il luogo per eccellenza in cui le parole devono tradursi in immagini e in figure, fosse a sua volta il portato strepitoso di una cultura che nel corso dei secoli precedenti era stata visiva non meno che orale e aurale? Se fosse il punto di arrivo di una cultura della parola e del canto che si era sforzata, fin dalle sue forme più antiche, di far vedere mentre faceva ascoltare?

La guerra sulla tela e il mondo sullo scudo

> Ma Iri venne ad Elena bianche braccia, messaggera
> [...]
> La trovò nella sala: tesseva una tela grande,
> doppia, di porpora, e ricamava le molte prove
> che Teucri domatori di cavalli e Achei chitoni di bronzo
> pativan per lei, sotto la forza di Ares
> (*Iliade* III, 121 e 125-129)

Il passaggio è un precipitato quasi erotico di parole e immagini che si attirano le une sulle altre, si trascinano e si alimentano reciprocamente. L'aedo non si contenta della sua dizione convenzionalmente figurata e usa vertiginosamente i propri mezzi, con le parole dipinge un quadro: la più bella di tutte le donne è colta nel gesto più femminile della tessitura mentre istoria la guerra e gli scontri che gli eroi combattono a causa sua. Pochi versi dopo lei stessa, Elena, apparirà come una visione divina, un'epifania sconcertante per i nobili vecchi Troiani che, simili alle cicale (τεττίγεσσιν ἐοικότες) dalla voce di giglio (ὅπα λειριόεσσαν ἰεῖσι), sedevano presso la torre delle porte Scee, parlando tra loro e osservando lo scontro dall'alto delle mura (*Iliade* III 146-160). Di metafora in similitudine, con parole che suggeriscono colori e forme, che suscitano sinestesie, l'aedo narra per scene susseguenti e nel quadro della tessitura incorpora l'arazzo di Elena, un quadro nel quadro, una *mise en abyme*, un doppio femminile della narrazione aedica, il parallelo in figura del racconto della guerra in parole. Così in *Iliade* XVIII:

> Disse queste parole poi la lasciò e andò verso i mantici
> Li voltò verso il fuoco e li comandò a lavorare
> I mantici, tutti e venti, soffiarono sulle bocche delle fornaci (468-470)
> [...]
> bronzo inconsumabile gettò nel fuoco e stagno
> e oro prezioso e argento; poi
> pose sul ceppo la grande incudine, afferrò con una mano
> un forte maglio, con l'altra afferrò una tenaglia.
> Fece (ποίει) per primo uno scudo grande e pesante
> decorandolo in ogni parte, intorno vi pose un orlo lucido,
> triplo, splendente, e vi attaccò una tracolla d'argento.
> Cinque erano le fasce di questo scudo. Poi in esso
> fece (ποίει) molti decori con i suoi sapienti pensieri.
> Vi costruì (ἔτευξε) la terra e il cielo e il mare
> e il sole instancabile e la luna piena (474-484)
> [...]

Vi fece (ποίησε) due città di mortali
belle. In una si tenevano nozze e banchetti
[…] si cantava dovunque Imeneo
giovani danzatori vorticavano e tra di loro
flauti e cetre suonavano
[…]
Vi era gente nella piazza raccolta; qui una contesa
sorgeva, due uomini litigavano per il compenso
di un morto, uno gridava di avere dato tutto
lo sosteneva in pubblico, l'altro diceva di non avere avuto niente
[…] i vecchi
sedevano sulle pietre lisce, nel sacro cerchio
[…] e ciascuno, a turno, dava il suo giudizio (490-506)
[…]
Vi pose (ἐτίθει) un prato a marcita e un campo grasso (541)
[…]
Vi pose (ἐτίθει) un podere regale (550)
[…]
Vi pose (τίθει) una vigna sovraccarica di grappoli
bella, d'oro, ma i grappoli pendevano neri;
da cima a fondo correvano i filari e i pali erano d'argento.
Intorno tracciò (ἔλασσε) una fossa scura di smalto e una siepe
di stagno
[…]
ragazze e ragazzi dai pensieri leggeri
nei cesti intrecciati portavano il dolce frutto.
In mezzo a loro, un giovane con la cetra sonora
dolcemente suonava, cantava un bel canto spiegato
con voce sottile; e quelli, battendo il tempo all'unisono,
cantando, gridando, saltando, gli andavano dietro (561-572)
[…]
E una mandria di vacche vi fece (ποίησε) corna dritte,
le vacche erano fatte d'oro e di stagno (573-574)
[…]
E un pascolo vi fece (ποίησε) lo Storto glorioso (587)
[…]
E una danza vi cesellò (ποίκιλλε) lo Storto glorioso (590)
[…]
E vi pose (τίθει) la grande forza del fiume Oceano
lungo l'ultima fascia del solido scudo (606-607)

Il più celebre e studiatissimo scudo di Achille, nel XVIII dell'*Iliade*, non è solo l'estrema amplificazione della tela di Elena nel canto terzo della *teichoskopia*. L'*ekphrasis* più celebre della poesia arcaica raggiunge un grado

di complessità e di sofisticazione, nella compenetrazione di parole e immagini e nella moltiplicazione degli incastri, tale da segnare un punto di altissima consapevolezza poetica e semiotica.

Di nuovo l'aedo oppure, per formulare in modo diverso e più verosimile, anche il nuovo aedo dipinge un quadro. Alla sala in cui Elena tesse istoriando la guerra si sostituisce l'officina del fabbro divino che le parole animano dei suoi gesti riferiti in sequenza. Alla porpora di Elena si sostituiscono il fuoco e i metalli con i loro bagliori che prevalgono sui colori e generano effetti pittorici: oro, argento, stagno, smalto si mescolano e si accostano in un gioco di chiaroscuri attraversati qua e là da parole e suoni. La forma tonda dello scudo che si ripropone in molte delle immagini circolari rappresentate su di esso – il consiglio dei vecchi, la danza, le mura – imbocca la linearità del catalogo in cui la parola la traduce scandendo le scene, una dopo l'altra, con le scelte e le azioni ricorrenti del fabbro: ποίει, ἔτευξε, ποίησε, ἐτίθει, τίθει, ἔλασσε, ποίησε, ποίκιλλε, τίθει.

Il tessuto di Elena e il testo poetico, nel III canto, correvano paralleli e specolari lungo il corso della guerra di Troia e del tempo. Nessun parallelo e nessun effetto di specolarità si stabiliscono invece tra lo scudo di Achille, il capolavoro di Efesto, e il racconto dell'aedo. Il manufatto assoluto, l'oggetto totale, centripeto, conchiuso tra il cerchio esterno dell'Oceano – la circolarità del corso di Oceano era stata anticipata dall'espressione ἀψορρόου Ὠκεανοῖο del v. 399 – e la calotta centrale del cielo stellato, lo scudo mondo che mette alla prova anche la perizia verbale del cantore, non rinvia al racconto in divenire del poeta ma al tratto più stabile e al ruolo del personaggio. Nell'immaginario arcaico condiviso, le armi sono il prolungamento e la proiezione simbolica dei guerrieri cui appartengono e questo scudo è stato eseguito dal dio fabbro per esprimere Achille.

Come tutti gli altri scudi della poesia, come lo scudo di Atena e quello di Agamennone nell'*Iliade* (V 739-742 e XI 32-37), come gli scudi dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, anche questo non tramandato, ma fabbricato espressamente per Achille su richiesta di sua madre, deve avere una funzione araldica oltre che di difesa, deve portare iscritta e comprensibile l'ἀρετή propria, il valore distintivo del guerriero che lo impugna e prometterne le gesta. E Achille, ora, tornato in battaglia dopo la morte di Patroclo, è l'arbitro del mondo. Il suo scudo non deve incutere terrore come quelli degli altri guerrieri che ai simboli araldici univano spauracchi deterrenti. Deve invece esprimere l'ordine, nelle geometrie del cerchio e della linea, l'armonia delle relazioni, la simmetria cosmica, sociale e cul-

turale che Achille, il guerriero fuori scala, il figlio della dea, dovrà riportare e garantire nel mondo sconvolto da una guerra epocale. Sono molte le informazioni che il fabbro ha saputo distribuire nello spazio dell'arma, sia attraverso le singole immagini sia attraverso le loro relazioni di prossimità, e che l'aedo ha cercato di tradurre nel tempo breve di un'unità di ascolto. Ed è proprio questo gioco di reciproca appropriazione tra parole e immagini – le immagini cesellate e scolpite dal fabbro cercano di incorporare anche le parole, la musica e gli effetti dei canti rappresentati, mentre la poesia aedica, a sua volta, si sforza di rendere quelle immagini complesse, polivalenti di figure e di suoni – di incastri plurimi, di lenti moltiplicate, a sorprendere di più e a far pensare.

Cosa vuole ingrandire, cosa vuol significare l'aedo che si sforza di far vedere, descrivendole e narrandole, le immagini che su uno scudo hanno voluto figurare un mondo e le sue occasioni privilegiate di parola e di canto, che hanno voluto far sentire il flauto dei pastori, l'Imeneo del corteo nuziale, il canto della vendemmia, le parole dei vecchi giudici? Apertamente l'aedo conferma l'importanza delle armi, e degli scudi in particolare, i grandi emblemi per gli occhi e gli orecchi del suo tempo, per le aspettative dei suoi ascoltatori che dalle descrizioni si sentivano riportati nel mondo aristocratico degli antenati. Lavora un motivo che avrà grande fortuna e lunga durata, che tornerà con forte impatto in tragedia, coltivato da Eschilo e posto in discussione da Euripide nelle *Fenicie* che riscrivono con altre parole e altri intenti i *Sette contro Tebe*. Implicitamente, l'aedo valorizza e, a sua volta, pratica in forma esemplare la sinergia delle parole e delle immagini che rinviano le une alle altre, offrendo al suo pubblico un oggetto, lo scudo di Achille, che certo contraddice la linea della sua narrazione, ma senza dubbio riflette la sua dizione sempre figurata, fiorita di metafore e di metonimie che traducono i concetti in cose e in percezioni, che alimentano l'immaginario e aiutano la memoria. Con lo scudo forse l'aedo sta dando un saggio condensato della sua cultura, quella che andava elaborando la propria mitologia, come dire i grandi rami delle proprie tradizioni locali e familiari, in figure, quella in cui gli dèi erano rappresentati a immagine e somiglianza degli uomini, come più tardi avrebbe rimarcato Senofane e come ancora dopo avrebbe deplorato Platone. Quella cultura che avrebbe continuato nei secoli a eccitare le grandi leggende con i conflitti della tragedia e a contenerle nelle proporzioni, nelle geometrie, dei dipinti, di quelli monumentali perduti e di quelli vascolari conservati, ora in accordo – i vecchi del Coro dell'*Agamennone* (v. 242) di Eschilo richiamano la vividezza del dipinto a illustrare la loro piccola Ifigenia recalcitrante al sacrificio, e Taltibio, nell'*Ecuba*

(v.560) di Euripide, paragona a una statua il bel busto di Polissena che si offre al coltello sacrificale – e ora in contrasto, ora citando in teatro le raffigurazioni e ora citando nelle raffigurazioni il teatro.

Che davvero la cultura greca antica ormai unanimemente riconosciuta, almeno per i primi secoli e per le forme dominanti della produzione ateniese – dall'oratoria alla storiografia erodotea, dalla drammaturgia al dialogo platonico, dalle forme primarie squisitamente orali, pensate e fruite attraverso la parola e l'orecchio, alle forme secondarie, solo mimeticamente orali – come *Oral Culture* debba essere definitivamente e a pieno titolo intesa e interrogata anche come *Visual Culture*?

Bibliografia

Bartsch-Elsner 2007
S.Bartsch-J. Elsner (eds), *Special Issues on the Ekphrasis*, "Classical Philology" 102/1 (2007).

Bordignon 2015
G. Bordignon (a cura di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini 2015.

Chase 1979
G.H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks in Art and Literature*, Chicago 1979.

Iribarren 2012
L. Iribarren, *The Schield of Achilles (*Ilias *XVIII, 478-608) and Simonides' Apothegm on Painting and Poetry (T101 Poltera). Some thoughts on the fruitfulness of a well-matched couple*, "Poetica" 44, 3/4 (2012), 289-312.

Letoublon 1993
F. Letoublon, *Les lieux communs du roman: stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden-New York-Köln 1993.

Simon 1995
E. Simon, *Der Schild des Achilleus*, in G. Boehm, H. Pfotenhauer (hrg von), *Beschreibungskunst-Kunstsbeschreibung, Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwar*t, München 1995, 124-141.

Taplin 1977
O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

Taplin 1993
O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-painting*, Oxford 1993.

Taplin 2007
O. Taplin, *Pots & Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

English abstract

This study is motivated by the strong influence that Attic theatre had on other forms of communication and ceramography. Retracing the line that from Longus' Romance (2nd – 3rd century CE) goes back to Homer, we find some important contexts in which the word is determined by images or interacts with them (*Iliad.* III 121-129 and XVIII 468-607; Aeschylus, *Agamemnon* 242; Euripides, *Hecuba* 560). We thus highlight the visual component of the paradigmatically logocentric Greek culture.

Nāmārūpa, नामरूप. Nome è Forma

Guglielmo Bilancioni

E se qualcuno, o Ananda, ti domandasse:
"Da cosa è condizionata la coscienza?"
Tu devi rispondere:
"La coscienza è condizionata da nome e forma".
Il Buddha, *Il Grande Discorso delle Cause*

Fondamento di ogni riflessione su immagine e parola è il pensiero, congiunto, su Nome, Nāmā, e Forma, Rūpa. Nei testi vedici, nelle Upanishad e nei testi buddhisti, del Theravada e del Mahayana, è un pensiero ricorrente. In origine i due termini venivano formulati in netta separazione; in un lento processo, logico e filosofico, si offrirono al pensiero fusi e interdipendenti. Un complesso psico-fisico. *Nāmārūpa*: nella fusione dei due termini risiede una grande questione cosmogonica. Lo spiega Maryla Falk:

Prima della manifestazione della molteplicità tutti i rūpas erano un rūpa, vale a dire la forma non manifesta del Purusa universale, e tutti i nāmas erano un nāma, vale a dire l'inespresso Vāc universale.

E Vāc crea il mondo, lo 'parla', lo crea nel suo non-sensibile aspetto verbale. L'infinita unità dell'origine veniva differenziata dall'accostare i due elementi in co-estensione. L'aurora della coscienza. विज्ञान, *vijñāna*.

> Allora Bodhisattva così pensò: esistendo che cosa c'è complesso psico-fisico "nome e forma"? In base a quale condizione c'è complesso psico-fisico "nome e forma"? Ed egli così pensò: quando esista la coscienza *vijñāna* c'è complesso psico-fisico nome e forma, in base alla coscienza c'è complesso psico-fisico nome e forma.

Le formazioni mentali condizionano la coscienza, che a sua volta condiziona Nāmārūpa, che a sua volta condiziona ciò che causa le sensazioni. In Nāmārūpa consistono e coesistono: il Già-da-Sempre-Dato, L'Universo – chiliocosmo moltiplicante – degli archetipi, la forma soggiacente, tutti i processi di percezione, tutti gli strati dell'ideazione, e gli stessi fondamenti del pensiero, i misteriosi procedimenti della sua propria formazione. Perché è nel corpo, come in un trascendente yoga, il luogo della transfusione di corpo e mente, di Nome e Forma. Mano, scrive Johannson, è uno dei sensi, un sesto senso, un senso interiore, e, proprio come l'occhio ha come oggetto Rupa, Mano ha il Dharma.

La Mente dei Veda è psico-tecnica: parola, idea, e forma soggiacente sono Uno. Viene dato un nome alle cose, che sono, in cubica ontologia, il loro stesso nome. Differente è il nesso dualistico εἶδος / ὕλη in Platone. Realtà permanente che fa di una cosa ciò che è, aspetto e prospetto, εἶδος è idea antecedente: di certo una procedura, un processo, e non una entità.

Ὕλη è ὑποκείμενον, in Aristotele, è materia, corpo, potenzialità e attualità di un essere. In Nāmārūpa il processo è pre-condizionato, ed esso stesso una condizione. Ed è sempre immateriale. Come in Pitagora, i Numeri, e non le entità materiali, conferirono agli oggetti i loro caratteri. Non vi è separazione, nel buddhismo, fra mente e materia. Di altra natura è il nesso conflittuale Forma-materia-Forma, saper sciogliere il quale è da sempre il compito dell'arte, pittura scultura e architettura. Con Nāmārūpa può essere intuito, ed incrociato in profondissimo chiasmo, quanto di sensuale vi sia nell'ideazione e quanto di formale e ideale nella percezione. Si può avere consapevolezza dei processi interiori – vista, udito, olfatto, gusto e tatto – e legare l'esperienza interiore all'esperienza esteriore.

Nāmārūpa è il centro operativo della coscienza, poiché nome e forma, come un'opera e la sua descrizione, sono congeneri, come causa e effetto, il distinto e l'indistinto, ciò che intuisce e ciò che è intuìto, il noumeno e il fenomeno, le con-cause e gli effetti degli effetti, l'origine e la destinazione. Nāmā è la veste e Rūpa è ciò che è vestito. Non si dà forma senza nome né nome senza forma.

Il nome esprime l'intima essenza della cosa, e la percezione si costituisce nella coincidenza armonica del soggetto con l'oggetto, dell'aspetto psichico con l'aspetto sensibile della realtà contingente. Ogni pensabilità e ogni percettibilità gravitano attorno a questo scambio agente fra corporeo e incorporeo. Rune Edvin Anders Johansson studia i nessi fra coscienza e nome-e-forma:

> La coscienza è necessaria condizione della parte nama di namarupa. Senza un centro operativo (agency) della coscienza nessun processo cosciente può aver luogo (*Without an operating centre – agency – of consciousness, no conscious processes could take place*).

Nel condizionare la crescita verso la forma quanto la crescita verso il senza-forma, Nāmārūpa è un dispositivo mentale che conferisce Sostanza all'Apparenza e apparenza alla sostanza. Unisce in vitale contrasto dialettico Idea e percezione. Il complesso psico-fisico nome e forma apre alla sfera dello spazio infinito. E alla conoscenza del dolore. Il Buddha:

> Ho detto che nome-e-forma è condizione del contatto. Tutte le sensazioni sono dipendenti dal contatto. Il mondo è tormentato dal contatto.

Tutte le cose dipendenti da altre cose sono impermanenti. L'essenza linguistica e cognitiva, e ontologica, di Nāmārūpa viene sintetizzata da Johansson in due concetti fondamentali:

> Without psychological functions there would be no bodily expression [...]. Nama thus is the function of meaning and consciousness, and rupa the function of expression.

大日金輪(醍醐寺)

Con Nāmārūpa la separazione *noema*/*noesis* viene superata. Il senso percettivo e il percepito-come-tale di Husserl si fondono, e la relazione fra soggetto e oggetto si sedimenta e viene neutralizzata. La materia non è altro che la mente; la mente non è altro che materia. Senza alcuna ostruzione sono interrelate. Il soggetto è oggetto; l'oggetto il soggetto. Il vedere, *noesis*, è visto, e ciò che è visto è il vedere.

David Edward Shaner ha dedicato uno studio approfondito sull'esperienza del bodymind, così traduce Nāmārūpa, in Kukai e Dogen, messi in relazione con la fenomenologia di Husserl:

> La mente non va intesa come un recettore passivo ma piuttosto come un proiettore, vale a dire come un vettore (*noesis*) che muove verso oggetti noematici e situazioni noematiche.

Mente e corpo si esigono reciprocamente come condizione necessaria per essere quello che sono. Le caratteristiche dinamiche di ogni esperienza sono insediate in questa relazione fra ciò che appare (*noema*) e il modo in cui guardiamo ad esso (*noesis*). Sono cose "consapute – direbbe Husserl – nella loro antepredicatività". Le miriadi dei possibili si irradiano dalle porte della percezione, nucleo noematico, fiore di loto delle apparenti variazioni, infinite e simultanee. Verità ultime che Shaner rintraccia in Kukai:

> Anche se le gocce di pioggia sono molte, sono fatte della stessa acqua. Anche se i raggi di luce non sono uno, sono fatti dello stesso corpo. La forma e la mente di quell'Uno sono immisurabili. La realtà ultima è vasta e senza direzione.

Kukai dà precise istruzioni: "Meditate sul suono fino a che non vi uniate ad esso. Allora raggiungerete la Perfezione." Ancora, quasi pragmatico: "meditate sui suoni, le parole e le realtà in ordine e in ordine inverso. Il suono è per recitare le parole, le sillabe sacre; la parola è per visualizzare le forme delle parole; e la realtà è per meditare sui significati di queste parole".

Nella meditazione Nāmārūpa su spazio e tempo, il meditante, essendo libero e capace di magnificarli o di ridurli, arriverà a possedere la sapienza che tutto include, quella trascendenza riflessiva che va oltre i modi discorsivi del pensare. Esperienza neutra, dinamica e costantemente ripetuta. Mantra, Mandala e Mudra, parola, figura e postura sono i vettori dell'esperienza-senza-sé, che è il tèlos della meditazione. Congiungendo il Dinamismo spirituale e la Simultaneità spazio-temporale, la vita, e l'esperienza della vita, sono costituite dal gioco reciproco di Nāmā e Rūpa, nel quale il movimento, il gesto e il racconto si fondono.

Alex Wayman, in un altro dei suoi saggi decisivi, definisce Rūpa non forma ma formazione, imprimendo all'essere il carattere del divenire. Rūpa è *body*, matter è *form*, che è differente, spiega Wayman, dall'inglese shape. Rivenendo nelle fonti i temi, Wayman studia, con la consueta densità, la capacità dell'intelligenza di conferire nomi, e la permanenza del nome. "Quando un corpo muore, cosa rimane? Il nome". Il nome causa una svolta verso un'altra esistenza. La formazione è mente e il nome è parola. Unendo due storie antiche, Wayman perviene ad una euristica conclusione: "Rūpa è la mente immobile di Prajapati." E inoltre "la inevoluta, vale a dire inseparata, unione di Nome-e-Formazione è il seme del mondo, chiamato anche Prakriti".

Secondo il pensiero mitico ogni divenire è soltanto apparenza. Coesistenza di mente e materia, di idea e corpo, ingenera una dialettica che annulla gli opposti, vanifica le differenze, con-fonde l'esistente. E mostra come uno Nirvana e Samsara. La meditazione su questa dialettica in stato di quiete permette di riconnettere la coscienza su molte nobili verità: non vi è sé separato, né anima individuale, solo la combinazione di corpo fisico e forze mentali, solo il risultato di cause ed effetti, di atti e retribuzioni degli atti, la Legge del Karma. Separati, Nome e Forma non hanno, di proprio, alcun potere efficiente. Sono interdipendenti. Qualunque cosa esista, questa nasce da cause e condizioni. Ogni effetto esige la sua causa.

La Originazione interdipendente, o co-produzione condizionata, in pali *paticcasamutpada*, enunciato centrale del buddhismo, e collegato alla meccanica delle rinascite, muove dall'Inter-Essere, un processo dinamico di interdipendenza, la conoscenza del quale comporta l'arresto della attività del pensiero.

I tre fattori *sankhara*, il karma, buono o cattivo, *vijñāna* e Nāmārūpa costituiscono i fattori della rinascita. "In breve, scrive Johansson, dovremmo capire che la vita è soltanto il continuum di incessanti relazioni causali fra namarupa e vijñāna". Dalla coscienza dipende Nāmārūpa, da Nāmārūpa dipende la base dei sei sensi, e dai sensi sorge il contatto. La consapevolezza delle forme è chiamata Nāmā. Nāmā non ha forma perché è fabbricazione mentale; non possono esistere l'uno senza l'altra. La coscienza è condizionata dal nome e dal corpo, e il corpo e il nome sono condizionati dalla coscienza. Come due canne, in un testo antico, la cui cime siano appoggiate l'una all'altra. Nulla è assoluto e nulla è permanente: Questo esiste perché Quello esiste.

L'idea canonica di una reciproca dipendenza di vijñāna e Nāmārūpa presuppone una interdipendenza karmica nella co-produzione condizionata, che centra il destino della forma nella intuizione che l'ha preformata, nell'energia radiante dei possibili. Ciò è in relazione con gli skandha, che sono gli aggregati del mondo: Forma, o materia, sensazione, percezione, formazioni mentali, coscienza. Una tela divina ove tutto è connessione. Fondamento della conoscenza non duale, Nāmārūpa è radice di alajavijñāna, la coscienza deposito, sede dell'impensato pre-formato, inconscio e collettivo, origine di memoria e immaginazione. È la Pura Terra della conoscenza non-ostruita. Scrive Suzuki:

> Possiamo dire che la Pura Terra sia un mondo mistico di idealismo trascendentale dove tutte le tracce degli elementi dualistici sono lavate via e dove le anime muovono con la loro nativa libertà non ostacolate o macchiate in nessun modo dalla limitazione dei sensi. Oppure possiamo dire che la Pura Terra sia l'ombra dell'Illuminazione gettata su un mondo di nome e forma, Nāmarūpa.

Nei testi del Mahayana, Nāmārūpa è il fondamento che sostiene ogni esperienza, mentre segnala l'assenza di un oggetto percepito differente da colui che percepisce. Mistica astanza che presuppone l'Uno-Tutto.

Siva Nataraja, il Signore della Danza, ha un tamburo, ḍamaru, il cui ritmo genera, e simboleggia, creazione cognizione e capacità di nominare: nominando qualcosa la comprendiamo e la controlliamo. Ogni esperienza empirica è fondata in nome-e-forma: si partecipa agli universali quando si cerchi di nominare ogni cosa. I processi di ideazione si generano da questa pratica.

Rūpa è, oltre ad essere forma, persona, figura, corpo fisico corpo magnetico o corpo di ferro, essere senziente o oggetto composto dai quattro elementi. Rūpa può riferirsi alla raffigurazione esterna, oggettiva, di un oggetto. O all'immagine interna, prodotta dalla mente. Un uomo può – dice Johansson – portare colori e dire: "dipingerò forme in questo spazio e renderò le forme visibili". Ma, dato che lo spazio è senza-forma, questo è considerato un compito difficile.

Questo riguarda essenzialmente la percezione, come proiezione immedesimante con le forme del mondo. "Quando un uomo percepisce le forme internamente, vede le forme esteriori". Oppure, meglio: "Qualcuno che sia cosciente delle forme interiori vede le forme all'esterno". Johansson cita gli Anuruddha: "Quando rimaniamo diligenti, ardenti, e risoluti nel sé, percepiamo la luce e una visione delle forme".

Dalla crasi – cosmica per la Mente – di nome e forma deriva ciò che siamo in grado di apprezzare o discriminare, confuso con la origine stessa del fenomeno, in una scissione che ricongiunge. In questa mixtio cosmogonica sta il nucleo centrale del buddhismo, docta ignorantia, dentro il quale il pensiero è l'antagonista del pensiero. Da questo nucleo si emana la luce, e il calore, dell'illuminazione. In equilibrio di Vacuità e Sapienza, semplicemente seduti, in grande semplicità. "E che cosa, o monaci, è nome&forma?". È ancora la parola del Buddha:

> La sensazione, la percezione, l'intenzione, il contatto e l'attenzione: questo si chiama nome. I quattro grandi elementi, mahabhuta, terra acqua aria e fuoco, e la forma dipendente dai quattro elementi: questo si chiama forma. Questo nome e questa forma, o monaci, sono chiamati nome&forma.

La rivelazione del Bodhisattva Avalokitesvara – il Buddha Blu, leone incrollabile, che pratica la Prajnaparamita in contemplazione univoca – lega per sempre la Perfezione di Sapienza, attraverso gli elementi – i 5 skhanda (forma o materia, sensazione, percezione, formazioni mentali, coscienza) privi di una esistenza autonoma – alla Vacuità.

È nel Prajnaparamita Hridaya Sutra, il Sutra del Cuore. Il Bodhisattva esorta il ritorno all'unità del vedere e del veduto:

> Ora, o Sariputra,
> La forma è vuoto, il vuoto è forma.
> Il vuoto non è separato dalla forma.

> La forma non è separata dal vuoto.
> Qualsiasi forma è vuoto.
> Qualsiasi vuoto è forma.
>
> Così, vuote, la sensazione, la discriminazione, le formazioni mentali e la coscienza. Ma il vuoto non si oppone alla forma. La vacuità appare come forma, e la forma manifesta la vacuità. La rende illusoria, apparente, una bolla iridescente e impermanente, la rende prossima a Maya, la magia misuratrice dell'apparire. Maya, tutta pervasa da "l'unico sapore" della vacuità: in virtù di essa il mondo, tutt'uno con l'anima universale immanente, è Nāmārūpa.

Vale leggere ancora il Sutra, come presentato da Aldo Franzoni:

> Similmente, o Sariputra, tutti i fenomeni sono vuoti, sono privi di caratteristiche, non nascono e non cessano, non sono contaminati né privi di contaminazione, non diminuiscono né aumentano. In tal modo, o Sariputra, in termini di vacuità non esiste forma né sensazione né discriminazione né formazione mentale né coscienza; né occhio né orecchio né naso né lingua né corpo né mente; né forma visiva né suono né odore né sapore né sensazione tattile né oggetto mentale; né sfera visiva e oltre fino a quella mentale e a quella della coscienza. Non esiste l'ignoranza, né l'estinzione dell'ignoranza, e oltre fino alla vecchiaia-e-morte e all'estinzione di vecchiaia-e-morte. Di tale natura, vuota, sono anche la sofferenza, l'origine, la cessazione e la Via. Non vi è saggezza, né realizzazione, né mancanza di realizzazione.

Unica realizzazione – cui si perviene recitando a lungo il mantra supremo e incomparabile, capace di distruggere ogni sofferenza – la buddhità: il Non-Ulteriore-Apprendimento. Dissolta la sapienza assieme al dolore, si è raggiunto l'Arupadhatu, il regno del Senza-Forma. Là dove parola e immagine sono uno.

Dice tutto Asanga:

> Qual è il posto della Verità?
> Nome e forma. नामरूप, Nāmarūpa.

Svāhā: ben detto, così sia.

Bibliografia

Falk [1930] 1986
M. Falk, Il mito psicologico nell'India antica [1930], Milano 1986.

Falk 1943
M. Falk, Nama-Rupa and Dharma-Rupa, Origins and Aspects of an Ancient Indian Conception, Calcutta 1943.

Hirakawa 1993
A. Hirakawa, "The relationship between Paticcasamuppada and Dhatu", in Id., Researches in Indian and Buddhist philosophy, Delhi 1993.

Johansson [1979]1980
R. E. A. Johansson, *La psicologia dinamica del Buddhismo antico* [1979], Roma 1980.

La rivelazione 2001
La rivelazione del Buddha, a cura di R. Gnoli, vol.1, *I Testi Antichi*, Milano 2001.

Shaner 1985
D. Shaner, The Bodymind Experience in Japanese Buddhism. A Phenomenological Study of Kukai and Dogen, Albany 1985.

Suzuki 2015
D. T. Suzuki, Selected Works, vol. 2, *Pure Land*, Oakland 2015.

Wayman 1982
A. Wayman, "Vedantic and Buddhist Theory of Namā-Rūpa", in Id., Indological and Buddhist Studies, Canberra 1982.

Wayman 1984
A. Wayman, "Dependent Origination", in Id., Buddhist Insight, Delhi 1984.

Per i testi in traduzione inglese: Wisdomlib.org ad vocem Nāmārūpa.

English abstract

The foundation of all reflection on image and word is the joint thinking of Name, Nāmā, and Shape, Rūpa. In Vedic texts, *Upanishad*, and Buddhist texts, Theravada and Mahayana, this is a recurring thought. Originally, the two terms were formulated in clear separation; in a slow, logical and philosophical process, they offered themselves to intermingled thought and interdependence. A psycho-physical complex. Nāmā Rūpa. Namarupa. In the fusion of the two terms lies a great cosmogonic question. Co-existent in namarupa: the Everyday-Dawn, the Universe-multiplicative chiliocosms-archetypes, underlying forms, all processes of perception, all layers of ideation, and the very foundations of thought, mysterious processes of their own formation. Because it is in the body, as in transcendental yoga, the place of the transfusion of body and mind, of Name and Form. Nama is the dressee and Rupa is what is dressed. No unnamed form or unformed name is given. The name expresses the intimate essence of the thing, and perception is in the of the subject with the object, of the psychic aspect with the sensitive aspect of contingent reality. All thoughtfulness and all perceptibility gravitate around this body-to-body exchange between the body and the incorporeal. Rune Edvin Anders Johansson studies the bonds between consciousness and name-and-form: "Consciousness is the necessary condition of the namarupa part of us. Without an agency of consciousness, no conscious process can take place". In conditioning the growth towards form as the growth towards formlessness, *Namarupa* is a mental device that gives substance to Appearance and Appearance to Substance. It combines a vital dialectical contrast between idea and perception. The psychophysical complex, name and form, opens to the sphere of infinite space. And to knowledge of pain. The Buddha declared, "I said that name-and-form is a condition of contact. All sensations are dependent on contact. The world is tormented by contact". All things dependent on other things are impermanent. The linguistic, cognitive and ontological essence of namarupa is summarised by Johansson in two fundamental concepts: "Without psychological functions there would be no bodily expression […]. Nama is thus the function of meaning and consciousness, and rupa the function of expression". Asanga says all: "What is the place of Truth? Name and form. नामरूप Nāmarūpa". Svāhā: Well said, so be it.

Tre Meduse di Arnold Böcklin

Marco Biraghi

La Medusa del 1878 [Fig. 1] di Arnold Böcklin è il quadro in cui, forse più di ogni altro, il pittore svizzero realizza quella congiunzione misteriosa tra eredità della tradizione e spirito d'iniziativa, che per Aby Warburg costituirà proprio il nucleo essenziale del simbolo. Ciò che nella sua *Medusa* è letteralmente gorgonico – e dunque in grado davvero di avvincerci, di pietrificarci con la sola arma dello sguardo – è la capacità, espressa da Böcklin con mezzi esclusivamente pittorici, di dominare la tendenza dionisiaca all'esagerazione mediante l'opposta tendenza apollinea all'autocontrollo.

Poche variazioni all'apparenza del tutto insignificanti trasformano radicalmente l'intera dinamica psicologica nella rappresentazione del volto di Gorgone. Nelle raffigurazioni dell'arte greca classica, gli occhi sbarrati, la bocca spalancata, la testa anguicrinita, collaboravano unanimemente alla creazione di un'espressione di terrore non ancora convenzionale, e dunque capace di ergere una barriera efficace contro l'esperienza annientatrice del caos: ciò che non avveniva mai, tuttavia, senza il ricorso esplicito al mito. Così, sia che comparisse come testa appena mozzata tra le mani di

Perseo vittorioso, sia che – donata alla dea protettrice dallo stesso Perseo – adornasse il petto o lo scudo di Pallade Atena, la rappresentazione di Medusa annunciava agli uomini che il pericolo derivante dal suo potere annichilente era tenuto, almeno momentaneamente, sotto controllo.

Medusa in questa fase aveva la funzione quasi secondaria di semplice "attributo" di Perseo; ma in quanto tale niente affatto privo di importanza. Essa anzi risultava assolutamente indispensabile per la determinazione della complessa e contraddittoria identità del tipo del liberatore, cui Perseo appartiene, che per compiere la sua missione deve "possedere", e dunque accettare come parte di sé, ciò contro cui pure si batte.

La graduale liberazione di Medusa da questo ruolo apparentemente subordinato, ovvero la sua rappresentazione come figura a sé stante, coincide con la progressiva stilizzazione dell'espressione di terrore. Il cristallizzarsi della sua immagine in una serie pressoché invariabile di requisiti, del tutto scissi ormai dal contenuto originale che li aveva generati, si mostra, meglio che in ogni altro, nel fatto che la medesima figura che dovrebbe incutere spavento ed orrore, in alcune sculture ellenistiche e romane, giunge a tramutarsi addirittura in un'avvenente fanciulla.

Soltanto un'analisi superficiale, tuttavia, potrebbe far risalire la *Medusa* del 1878 di Böcklin a queste stanche riproduzioni di una "formula di pathos", per usare un'espressione cara a Warburg. Dominata da un *tónos* irenico, pacificato, è piuttosto la *Medusa* böckliniana del 1870 [Fig. 2]. Qui il tentativo, condotto con estremo rigore, è quello di sospingere Medusa verso lidi orientali, ossia in direzione diametralmente opposta rispetto al suo luogo di origine, al di là della Notte, vicino alle Esperidi. Gli occhi

grandissimi da statuetta di Khafagia, l'acconciatura dei capelli perfettamente composta, la bocca appena socchiusa, i serpenti intrecciati e irrigiditi "in posa" da caduceo ermetico, sono tutti elementi che riconnettono questa Medusa alle grandi civiltà mediorientali, miticamente culla d'origine della cultura ellenica. Sono la staticità, la rigidezza, la cura dell'armonioso e del simmetrico a produrre la stilizzazione apollinea: Phobos capitola di fronte alla sorella Armonia. In tal modo, sottomessa ad Apollo dio della medicina e a suo figlio Asclepio, Medusa è ridotta a rimedio omeopatico, veleno benefico se somministrato a piccole dosi.

Nessuna spiritualizzazione estetizzante, che svuota il simbolo di significato nel momento stesso in cui vorrebbe conferirgliene, insidia invece la *Medusa* del 1878. L'autodominio del *pathos* dionisiaco, che in un primo momento può apparire come il suo definitivo abbandono a favore del prevalere di una pacata bellezza, si rivela in realtà il frutto estremo di un rinnovamento rigenerante nella rappresentazione di Medusa; rinnovamento a cui Böcklin approda attraverso la mediazione di Caravaggio.

La testa di *Medusa* che attualmente si trova agli Uffizi, a Firenze [Fig. 3], è una delle opere più straordinarie e più celebri di Caravaggio, e in quanto tale non ha certo bisogno di essere presentata. Chiunque potrà constatare come il volto di Medusa sia lì dominato da un'espressione di genuino furore, che si concentra nel modo più intensificato nell'inarcarsi delle sopracciglia e nel lampeggiare furibondo degli occhi. Proprio questa resa naturalistica di una figura mitologica ha fatto affermare a Jakob Burckhardt che la stessa espressione la si sarebbe ottenuta nell'attimo dell'estirpazione di un dente.

In realtà, un rapido confronto con altre opere di Caravaggio – in modo particolare con il *Fanciullo morso da un ramarro* – dimostra come tale espressione appartenga per così dire in toto al patrimonio personale di Caravaggio, più di quanto non provenga da un'eredità del passato. Il che non mette tuttavia a repentaglio la riconoscibilità del simbolo. Al contrario, il mutamento di qualità impresso intensamente da un pittore di genio, che non accetta passivamente il retaggio della tradizione ma ad essa apporta sfumature sempre nuove, è proprio ciò che riconquista al simbolo la sua primigenia potenza.

Così è appunto nel caso della *Medusa* di Caravaggio. In essa infatti la mimica di quel terrore sfrenato che stava proprio alla base del mito, generandolo, riacquista tutta l'energia persuasiva che aveva perduto lungo il cammino dei secoli nel suo continuo reincarnarsi. Anzi, pare addirittura che qui, venuto meno l'apporto riequilibrante degli altri elementi del mito – in special modo della figura di Perseo, padroneggiatore sicuro del caos – l'accento finisca col cadere invariabilmente sul tasto del *pathos*, rendendo l'esecuzione per dir così monocorde. Ma è proprio qui che Caravaggio rivendica a sé i diritti del genio. Con quel dono di sintesi che a pochi soltanto è dato possedere, egli concentra la presenza equilibratrice del mito nello scudo che secondo la tradizione Atena aveva donato a Perseo; scudo nel cui fondo oscuro si rispecchia il volto di Gorgone. Questa funzione specchiante dello scudo, mirabilmente resa dal pennello di Caravaggio, è assolutamente essenziale nell'economia della vicenda mitologica: soltanto se percepito attraverso uno specchio, infatti, il volto di Medusa perde il suo potere pietrificante, ed essa può essere uccisa. Nell'unità complessa di una sola immagine, dunque, potere di asservimento e strumento liberatorio si fronteggiano, identificandosi.

In ciò si delinea una concezione assolutamente nuova del rapporto tra pericolo e salvezza. Dove, se per esprimere quest'ultima non è più affatto necessario scomodare l'eroe liberatore in persona, per rappresentare il pericolo non ci sarà parimenti bisogno di ricorrere all'intensificazione dell'espressione nel volto di Medusa. Alla formulazione di quest'aporia figurata, di quest'erma bifronte che ora salva e ora condanna, giunge pienamente non Caravaggio ma Böcklin. In quest'ultimo, alla *Medusa* del 1878 ormai quasi del tutto spogliata dei superlativi patetici ma non di meno bastante con la sua sola presenza a simboleggiare un potere negativo, nascosto ma pur sempre affiorante, fa da contrappeso la sola forza della rappresentazione. Rinunciando a tutto il resto, ovvero a una bipolarità esplicitamente ostentata, Böcklin accetta di farsi egli stesso – in quanto *medium* della

rappresentazione – strumento equilibratore, neutralizzatore degli effetti paralizzanti derivanti dalla visione diretta del volto di Medusa.

Per il pittore per il quale i simboli non siano esclusivamente un repertorio di immagini codificate, e dunque "acquietate", prive ormai di efficacia, la contemplazione faccia a faccia del "nucleo generatore" stesso – se così si può dire – dello spavento non può essere dominata altrimenti che nel gesto sicuro di sé del dipingerlo, del rappresentarlo. In questo senso Medusa si rivela essere un simbolo straordinario della lotta che l'artista combatte a favore della rappresentazione e contro le forze oscure e nascoste dell'insicurezza di sé. La vittoria sul potere annichilente che impedisce di agire e dunque di esistere, viene così propriamente sancita dall'atto stesso della sua rappresentazione. Potere che quest'atto tuttavia non elimina ma che anzi ricrea ogni volta daccapo, perché è ad esso appunto che in ultima analisi si appella la forza della rappresentazione, da esso che trae direttamente la sua energia.

Attraverso il volto di Medusa l'atto della rappresentazione si rivela sempre decisivo, tanto nel padroneggiamento di una paura primordiale collettiva derivante dalla minaccia di forze esterne incontrollabili, quanto in quello di un'insicurezza individuale ormai raffinata e sublimata, ma non per questo meno perniciosa.

Che l'esito di questa lotta permanga sempre necessariamente incerto è dimostrato dal fatto che lo stesso Böcklin, che pure la combatte e la domina, finisce poi per tornare a dipingere una *Medusa* [Fig. 4] nuovamente preda di un'ambivalenza esplicitata. Nella contemplazione prospettica del vol-

to di Medusa immerso nello specchio oscuro della sua morte, scorgiamo di nuovo la terribilità dello sguardo divoratore che cerca di impietrire il presente, legandolo a sé una volta per sempre. Sguardo che vorrebbe pietrificare il divenire, e al quale tuttavia ciò che al massimo riesce è di afferrare un consistere puramente fattuale, privo in ogni caso di qualsivoglia utilizzabilità. Al contrario, la Medusa del 1878 sembra colta nell'attimo del risveglio da un sonno ipnotico. Essa parrebbe persa del tutto in se stessa; in realtà ricorda il proprio oblio. In questo è simbolo davvero. Il ritorno del simbolo a una fase apparentemente superata, invece, è null'altro che il sintomo della non definitività del dominio di sé nel mondo mediante l'atto della rappresentazione; l'impossibilità per l'artista che ha saputo fronteggiare e rappresentare la contraddittorietà del simbolo, di mantenersi in essa, e il necessario ondeggiamento che egli è costretto a subire.

Ciò che in ogni caso è importante notare è che anche il ritorno del simbolo apparentemente identico a se stesso, non rimanda mai semplicemente a un proprio sé precedente, e con ciò alla sua idea generatrice, ma è piuttosto l'espressione di un conflitto individuale, la cifra della lotta alternante e tuttavia mai vittoriosa che l'esistenza combatte per l'affermazione di sé.

Sia dunque che rimanga apparentemente uguale, sia che inapparentemente si trasformi, il simbolo – in quanto esito dell'incerta lotta per la rappresentazione – è ogni volta la drammatica rivendicazione all'esistenza, il frutto di una conquista personale o sovrapersonale. Nel maggiore o minore scarto che separa (ma nel contempo congiunge) questa singola immagine, questo volto di Medusa, dall'originario "riflesso fobico", per usare nuovamente un'espressione di Warburg, si misura pertanto non il semplice grado di autonomia o di dipendenza da una tradizione che di per sé pretende allineamento, ma la maggiore o minore capacità di risuscitare, mediante il potere dell'immagine, le energie contenute nell'immagine stessa: la capacità di partirle, e proprio perciò, sia pur mai definitivamente, di vincerle.

English abstract

In the three images of Medusa's face by Arnold Böcklin, painted in different phases of his life, the Swiss painter creates that mysterious conjunction between the legacy of tradition and the spirit of initiative, which for Aby Warburg was the real core of the symbol. Whether it remains apparently the same, or is unavoidably transformed, the symbol is the result of the uncertain struggle for representation, the dramatic claim to existence, the fruit of a personal or supra-personal conquest. In the greater or lesser distance that separates (but simultaneously connects) every single image, every Medusa's face from the original "phobic repercussion", to use Warburg's expression, is therefore not the mere degree of autonomy or dependence from a tradition, but the greater or lesser ability to resurrect, through the power of images, the energies contained in the image itself: the ability to leave them, and therefore, nevertheless definitively, to conquer them.

KRISTIJAN ANTOLOVIC
PHOTOGRAPHY

Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza

Alberto Giovanni Biuso

Di molte e diverse azioni gli umani sono capaci. Delle più alte nella costruzione del mondo come anche delle più distruttive. Sono infatti animali molteplici. Tra le loro possibilità, la filosofia è la più compiuta, quella nella quale si condensano l'identità e la differenza nella forma di una relazione con il mondo che si radica totalmente in esso – è l'identità – e però è capace di coglierne il divenire in modo autonomo e creativo – è la differenza.La filosofia è un sapere intricato, che non rende facile ciò che è difficile ma, al contrario, coglie la complessità dietro e dentro ogni ente, evento, processo. Anche per questo il filosofare ha in sé un inevitabile tratto di inattualità, rivolto com'è a spingersi molto al di là del presente, nel tempo in cui tutto comincia e nella direzione verso cui tutto sembra andare. In una parola, "Philosophieren ist Fragen nach dem Außer-ordentlichen", "Filosofare è porsi le domande su ciò che è fuori dell'ordinario" (§ 3, 15)*.

Riconquistare la forza delle parole rispetto all'usura del loro utilizzo quotidiano è uno dei tratti propri del lavoro filosofico. E quale parola appare più ovvia, e insieme vuota e inutile, della parola essere? E tuttavia la domanda sul perché vi sia in generale qualcosa piuttosto che il nulla è l'interrogativo che fonda ogni altro chiedere, è la domanda più vasta, necessaria e inoltrepassabile, che non riguarda l'uno o l'altro ente, questa o un'altra delle sue caratteristiche ma il suo fondamento, l'ente in quanto c'è.

Eraclito, l'identità, la differenza

La metafisica è anche la domanda che va al di là degli enti attraversandoli per intero: μετά τα Φυσικά perché μετά vuol dire tanto 'oltre, dopo al di là' quanto 'in mezzo, tra, attraverso'. L'unione di oltre e attraverso indica di per se stessa la convergenza di essere e apparire. Oltre l'apparire non c'è infatti che il niente. L'essente si manifesta sempre, pur se in una pluralità di modi non riducibili alla sola empiria né alla sola intuizione o

soltanto alla logica e allo spirito. Dal concorde convergere di tutti questi modi è possibile cogliere ciò che è più vicino, ciò che si dà, così come si dà e nei limiti in cui si dà. Questo più vicino veniva dai Greci chiamato φύσις, parola che indica l'intero, la sua energia, la materia di cui è composto, ciò che risulta osservabile al corpomente umano.

La φύσις si apre, si dispiega e si squaderna nell'apparenza, la quale è quindi la sostanza stessa di cui la realtà è fatta. L'apparenza non è il contrario dell'essere ma è il modo in cui l'essere si rende visibile ed è. Il frammento 123 di Eraclito coglie a fondo, pur nella sintesi, tale dinamica. Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ significa infatti che l'essere (φύσις) si svela nascondendosi in ciò che del mondo e nel mondo appare. Questo è il suo 'φιλεῖ', la sua dinamica, la quale è simile a quella della luce. I nostri occhi non vedono infatti la luce ma scorgono gli enti e i luoghi da essa illuminati. Senza un ente che ne rifletta la potenza, la luce rimane invisibile, si nasconde. Apparire significa stare nella luce. Essere è apparire: "Dies meint nicht etwas Nachträgliches, was dem Sein zuweilen begegnet. Sein west *als* Erscheinen", "questo [l'apparire] non è qualcosa di succedaneo e accidentale, qualcosa che ha a che fare di tanto in tanto con l'essere. L'essere è *come* apparire (§ 38, 108).

Con un efficace chiasmo, Heidegger ne deduce che "wie das Werden der Schein des Seins, so ist der Schein als Erscheinen ein Werden des Seins", "al modo in cui il divenire è l'apparenza dell'essere, così l'apparenza come apparire è un divenire dell'essere" (§ 44, 123).

La δόξα non si oppone all'ἐπιστήμη ma è il luogo e il modo in cui si radica ogni possibile conoscenza del mondo, che è e non può che essere conoscenza di come il mondo appare al corpomente che lo indaga, che è e non può che essere φαινόμενον, la complessa, cangiante, evidente, ricca modalità dentro la quale e attraverso la quale l'essere accade. In sintesi: "Sein besagt: im Licht stehen, erscheinen, in die Unverborgenheit treten", "essere significa: stare nella luce, apparire, entrare nel disvelato" (§ 50, 147).

Λόγος, parola polisemantica, significa anche e specialmente l'unitario raccogliersi delle differenze nell'identità dell'essere/apparire che le costituisce e le rende visibili. Φύσις e λόγος sono dunque per Eraclito e per Heidegger la stessa cosa.

Essere è tempo

Se a partire dall'interrogativo fondante che chiede perché c'è qualcosa invece che niente, proseguiamo poi chiedendo che cosa ne sia dell'essere, la risposta è che l'essere è tempo, poiché un risultato dell'indagine metafisica è l'equivalenza tra essere, apparire, φύσις, λόγος ed evento. L'essere non è un ente, l'essere è l'ogni volta ripetuto venire alla luce della dinamica di identità e differenza che è il tempo, il quale consiste nell'identità della linea generata dagli eventi e nella differenza degli eventi generati.

Come la luce si rende visibile negli enti che illumina, così l'essere si rende pensabile nella delimitazione spaziotemporale dell'istante-qui. Forma, μορφή, è il delimitarsi degli eventi in relazione reciproca, è il costituirsi degli enti nella loro continuità/identità e separazione/differenza. Senza l'una non sarebbe possibile l'altra. Questa dinamica è il conflitto-connessione da cui tutto ciò che accade si genera e senza cui nulla sarebbe né possibile (φύσις) né pensabile (λόγος). È quindi vero che πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι (Heraclit., fr. 53) perché πόλεμος è la differenza che rende possibile τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους, che alcuni divengano dèi e altri umani, alcuni sottomessi e altri invece liberi.

Πάντᾳ ῥεῖ – chiunque abbia pronunciato tale formula, sia stato Eraclito o altri – non indica dunque il dominio della pura differenza che tutto distingue, dissemina e travolge ma si riferisce alla dinamica – πόλεμος – di differenza e identità, la quale rende possibile che ogni istante sia un istante del tempo e ogni ente sia ente dell'essere, pur non coincidendo nessun singolo istante con il tempo e nessun singolo ente con l'essere. La metafisica è la comprensione di questa differenza tra i singoli enti e il tempo che li trascende e li sostanzia. Il nichilismo, il contrario della metafisica, consiste "in der Vergessenheit des Seins nur das Seiende betreiben", "nell'oblio dell'essere per occuparsi soltanto degli enti" (§ 58, 212).

Nella sua lunga e complessa vicenda, la metafisica è diventata anche questo oblio ma nella sua natura abita la differenza, proprio perché essa è un andare μετά τα Φυσικά, oltre la singolarità degli enti e degli eventi. Non quindi l'esclusivo presente in cui gli enti sono adesso ma il tempo come l'eventuarsi che a partire dal futuro conserva tutto ciò che è stato e in questo modo dà fondamento ed essenza al presente: "Diese ist es gerade, die im Geschehen verschwindet", "è esattamente questo il presente che si dilegua mentre accade" (§ 14, p. 48) ed è tale dinamica di identità e diffe-

renza a spiegare perché l'essere appaia sempre "del tutto determinato e pienamente indeterminato", "erweist sich als ein höchst bestimmtes völlig Unbestimmtes" (§ 25, 83), proprio perché l'ente e l'essere si delimitano sempre in rapporto alla differenza con gli altri enti e con il nulla, ed è da questa loro differenza che scaturisce l'identità.

τὸ δεινότατον / *das Unheimlichste*

πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν.
θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος
ἱππείῳ γένει πολεύων.
κουφονόων τε φῦλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
σπείραισι δικτυοκλώστοις,
περιφραδὴς ἀνήρ:
κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
ἵππον ὀχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζυγῶν
οὔρειόν τ' ἀκμῆτα ταῦρον.
καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων ὑπαίθρεια καὶ δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος: ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον. Ἅιδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται.
νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται.
σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἕρπει,
νόμους γεραίρων χθονὸς θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν,
ὑψίπολις: ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν. μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν ὃς τάδ' ἔρδει.
Sofocle, *Antigone*, vv. 332-375

Di tale necessaria contingenza è testimonianza l'Antigone, là dove, nei versi 332-375, si coglie l'intero limite e potenza dell'umano. La traduzione di Heidegger è intimamente teoretica e anche per questo è capace di svelare la radicalità dell'assunto sofocleo.

L'umano come τὸ δεινότατόν è tradotto da Heidegger con das Unheimlichste, caratteristica che dell'umano coglie "den außersten Grenzen und den jähen Abgründen seines Seins", "gli estremi confini e gli abissi" (§ 52, 158). L'ipotesi che propongo è che una traduzione come das Unheimlichste non significhi semplicemente il canonico 'più inquietante' ma faccia chiaro riferimento alla Heimat, alla dimora, al luogo nel quale una volta l'umano abitava e che però ha perduto diventando Unheimlichste, il più inquieto degli enti perché il più lontano dalla propria origine, da lui perduta ma verso la quale nutre una costante nostalgia.

Heidegger sostiene infatti che il nostro sentirci senza dimora consiste nel percorrere sempre le stesse strade che apriamo e abbandoniamo, alle quali poi torniamo, rimanendo impigliati nell'apparenza di sentieri che si interrompono.

Se il δεινόν è l'inquietante che impone senza scampo l'angoscia e il timore, è perché l'umano è fatto del luogo che ha perduto ma che egli in se stesso continua a essere. Ed è precisamente tale struttura di incolmabile distanza e di massima vicinanza a renderlo anche il più lacerato degli esseri che respirano e si affaticano nel grembo della terra:

> οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν ὀϊζυρώτερον ἀνδρὸς
> πάντων, ὅσσά τε γαῖαν ἔπι πνείει τε καὶ ἕρπει.
> Hom., Il., XVII, 446-447

E dunque tale appellativo: τὸ δεινότατόν/*das Unheimlichste* costituisce l'esatto modo con il quale i Greci definiscono l'umano e il suo *unheimisch*, 'spaesamento'. Ma è solo "in solcher Heraussetzung aus dem Heimischen erschließt sich das Heimische erst als ein solches", "in tale condizione di spaesamento, di estraneità che il più intimo si schiude come il familiare" (§ 53, 176).

Tutto questo è momento di una trama che intesse e percorre l'intero itinerario del pensare heideggeriano, la sua profonda scaturigine gnostica. L'umano è τὸ δεινότατόν/das Unheimlichste poiché è in se stesso la caduta da una condizione di luce a una di oscurità. La filosofia è un tentativo di tornare allo splendore da cui proveniamo e dal quale siamo siamo stati gettati in questo mondo amaro, dando un senso prima di tutto alla morte e al tempo, che della morte è l'altro nome.

Il morire è la suprema testimonianza della forma/μορφή della quale Heidegger parla come delimitazione e confine, e dunque come dimora e so-

stanza. Siamo i mortali, questa è la nostra casa, nella quale abitiamo sin dall'inizio come Sein-zum-Tode, enti che sono fatti di finitudine e di inoltrepassabile limite:

Nur *an* einem scheitert alle Gewalt-tätigkeit unmittelbar. Das ist der Tod. Er über-endet alle Vollendung, er über-grenzt alle Grenzen. (Solo *un* evento dà scacco a ogni violenza. Questo evento è il morire. Esso è l'oltrepassante-fine che va al di là di ogni compimento, è il limitare che va oltre ogni limite) (§ 52, 167)

E infatti Heidegger traduce il verso 360 dell'Antigone, "παντοπόρος· ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται", in questo modo: "Überall hinausfahrend unterwegs, erfahrungslos ohne/Ausweg/kommt er zum Nichts" (§ 43, 121) , con un chiaro riferimento all'itinerario del corpomente dentro l'estraneità dell'ignoranza di sé che conduce al nulla. A questo verso Heidegger coniuga il 370, "ὑψίπολις· ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν", che traduce con una forte torsione verso la gettatezza, la solitudine, l'esclusione dal luogo nel quale soltanto si può trovare dimora: "Hochüberragend die Statte, verlustig der Stätte ist er" (§ 52, 156-157).

Gnosi

Siamo, come si vede, dentro la caduta da una condizione originaria. E tuttavia la componente profondamente greca dello gnosticismo heideggeriano emerge ogni volta nella conoscenza come salvezza. Perché allo sguardo teoretico, esperto di Ἀνάγκη, appare evidente che ogni fine abita nell'inizio, ogni caduta è implicita nell'esserci: "Der Grund des Einsturzes liegt zuerst in der Größe des Anfangs und im Wesen des Anfangs selbst. 'Abfall' und 'Einsturz' bleiben nur für die vordergründige Darstellung im Anschein des Negativen", "il fondamento del crollo sta nella grandezza dell'inizio, nell'essenza dell'inizio stesso. 'Caduta' e 'crollo' assumono forma negativa soltanto per un pensiero che non va oltre la superficie' (§ 55, 199).

La passione greca per il sapere, l'indagare, l'interrogare, diventa nella gnosi heideggeriana il riscatto dell'apparenza, dei torbidi della vita, del dolore di esserci, della morte e del nulla. Diventa l'uscita da ogni nichilismo mediante la conoscenza della pienezza che è il mondo, il suo apparire nei limiti che lo tengono e costringono ma che proprio per questo gli danno senso:

> Überlegenes Wissen, und jedes Wissen ist Überlegenheit, wird nur dem geschenkt, der den beflügelnden Sturm auf dem Weg des Seins erfahren hat, dem der Schrecken des zweiten Weges zum Abgrund des Nichts nicht fremd geblieben ist, der jedoch den dritten Weg, den des Scheins, als ständige Not übernommen hat.

Una superiore conoscenza, e ogni conoscenza implica una superiorità, viene concessa solo a colui che sul sentiero dell'Essere ha fatto esperienza della tempesta che trascina; a colui al quale non è rimasto estraneo l'abisso del nulla in cui consiste il secondo sentiero, e che poi però ha saputo far proprio il costante rischio intrinseco al terzo sentiero, quello dell'apparenza (§ 43, 121).

Aver costruito una apologia dello Erscheinen dentro il Sein, dell'apparire dentro l'essere, è una piena conferma della struttura greca del pensare heideggeriano e della sua ostinata radice husserliana. In Heidegger il Nulla gnostico è diventato Pleroma fenomenologico.

English abstract

This paper proposes a reading of the 1935 Heideggerian course – *Einführung in die Metaphysik* – and focuses on the way the philosopher translates and interprets some fragments of Heraclitus and the 332-375 lines of Sophocles's *Antigone*. The fundamental metaphysical question, 'Why is there something rather than nothing?' is the background to the Heracliteian dynamic of identity and difference, and to the meditation of the Sophoclean chorus on mankind, his nature, and his destiny. The hypothesis I propose is that the translation of τὸ δεινότατόν as das *Unheimlichste* doesn't simply mean the canonical 'more disturbing' but relates to *Heimat*, the home, the place where Man once lived but lost becoming *Unheimlichste*, the most restless of entities because the farthest from the origins he lost but constantly feels nostalgia for. The way back to *Heimat* consists of full acceptance of *Erscheinen* – appearing - as the shape and the way of *Sein*, of being. An apology of the image which confirms Heidegger's loyalty to Nietzsche and phenomenology.
*AVVERTENZA | Le citazioni sono tratte da Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (*Introduzione alla metafisica*), "Gesamtausgabe", II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944, Band 40, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main, 1983. Si tratta del corso svolto da Heidegger a Freiburg nel semestre estivo del 1935. Forse meno noto di altre opere e di altri corsi, questo libro raccoglie ed espone il nucleo teoretico più profondo della filosofia di Heidegger. I numeri di paragrafo e di pagina vengono indicati tra parentesi nel testo; le traduzioni sono mie.

Ut architectura poësis

Tre esperimenti di associazione fra poesia e architettura

Renato Bocchi

> Vorrei istituire un parallelismo tra architettura e narratività in cui l'architettura sarebbe per lo spazio ciò che il racconto è per il tempo, vale a dire un'operazione 'configurante'; un parallelismo tra costruire, vale a dire edificare nello spazio, e raccontare, cioè intrecciare nel tempo (Ricoeur 2013).

Ma il tema può farsi addirittura risalire all'oraziana epistola ai Pisoni, detta anche *Ars poetica*, in cui Orazio allude come noto ad una unità di intenti dell'attività poietica e letteraria con quella della pittura:

> "Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes; / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri, / Iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit".

Unità di intenti che per traslato possiamo estendere anche all'architettura: *Ut architectura poësis.*

Personalmente ho affrontato e trattato una prima volta questi temi in un breve saggio del 2010, conseguente ad un lavoro laboratoriale condotto assieme a Paolo Bürgi e Enrico Fontanari in collaborazione con la Biennale del Paesaggio di Reggio Emilia sui luoghi natali dell'Ariosto e del Boiardo (Bocchi 2010).

1. Ariosto a Palazzo Te

Ho poi azzardato un simile tentativo di accostamento degli intenti ideativi e di formalizzazione artistica della composizione letteraria e di quella architettonica in un singolare esperimento occasionato dalla partecipazione, nel 2012, a un'interessante manifestazione promossa a Palazzo Te a Mantova dal Festivaletteratura, dal titolo "Il Furioso in Festa" e dedicata a celebrare Ludovico Ariosto attraverso le testimonianze di operatori culturali di diversa estrazione (da scrittori come Benni, Cavazzoni o Maggiani ad attori come Ottavia Piccolo o Mimmo Cuticchio, a un geografo come Franco Farinelli o a un agronomo come Giuseppe Barbera).

Si è trattato di un *reading* dal titolo, per l'appunto, *Ut architectura poësis* – realizzato con la collaborazione dell'amico regista Gigi Dall'Aglio, titolare allora del Laboratorio di Teatro dell'Università Iuav di Venezia, e di due attori suoi allievi, Max Sbarsi e Alessandro Averone – che accostava sperimentalmente secondo specifiche categorie tematiche (e senza ulteriore commento critico) passi scelti di uno splendido saggio di Manfredo Tafuri del 1989 sull'architettura di Palazzo Te, dal titolo *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, con brani estratti dall'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto.

L'esperimento – condotto come un disincantato e volutamente "leggero" *divertissement* – è consistito nel ricercare, attraversando l'indagine critica di Tafuri sull'architettura di Giulio Romano, una serie di temi e motivi caratterizzanti la temperie culturale delle corti padane del Quattro-Cinquecento e in molti casi codificati in una sorta di codice comportamentale rinascimentale nel *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, e di rintracciarne e verificarne la loro espressione parallela, e quindi comparabile, nell'architettura di palazzo Te e nei versi dell'Orlando Furioso. Scrive Manfredo Tafuri al proposito:

> La dissonanza ha un ruolo simile a quello che l'*abusione* ha nel linguaggio letterario. Nel caso specifico è consigliata come strumento che non mette in crisi il sistema armonico, introducendo piuttosto varietà nel fraseggio. [...] La dissonanza, nel *Cortegiano* e nell'arte di Giulio Romano, è parte integrante della 'grazia': di quel 'non so che', come scrive Castiglione, che si insinua fra la perfetta armonia e l''insensata sciocchezza'. [...] Per Aristotele, l'uomo ironico dà un'impressione di superiore raffinatezza a causa di un linguaggio che evita la banalità ...]. La 'sprezzatura' (del *Cortegiano*) non è che la traduzione del concetto aristotelico di *eironèia*, caratteristica pervasiva del comportamento e irraggiungibile senza dissimulazione. [...] Né l'aspetto ironico è separabile da quello ludico. [...] Il successo dell'ironia, del gioco, della 'sprezzatura' – va notato – dipende dalla ricezione dei messaggi figurativi. Arbitri del successo o del fallimento di un artista sono i cortigiani.

I temi o i caratteri indagati e proposti, costituenti i sei quadri del *reading* – sono stati, nell'ordine:

la *varietas* e la ritmica;
il molto piccolo e il molto grande; lo smisurato;
'asimmetria e la sprezzatura;
il rustico e la contaminazione; il fittizio e il paradosso;

l'ironia e la dissonanza;
la cultura del gioco.

Senza riprodurre qui tutti i testi da me selezionati per quell'evento (pubblicati integralmente in una *brochure* a cura dell'Iuav in occasione della successiva ripresa dell'evento effettuata nel chiostro dei Tolentini a Venezia nel corso della *Nordestnight* del 2013), propongo succintamente alcune delle preziose interpretazioni di Tafuri e alcuni versi dell'Ariosto che spiegano le correlazioni secondo le sei linee tematiche o di intenti progettuali individuate.

1 | Giulio Romano, Palazzo del Te, Mantova, loggia di Davide.
2 | Giulio Romano, Palazzo del Te, Mantova, colonna rustica.
3 | Giulio Romano, Palazzo del Te, Mantova, triglifo slittato.

Per la prima linea (la *varietas* e la ritmica), Tafuri scrive:

> Quasi costantemente le sequenze spaziali (di palazzo del Te) sono studiate al fine di creare effetti imprevisti e di contrasto [...]. La *varietas* può persino disarticolare un medesimo spazio. [...]Si osservi la facciata sul giardino del palazzo del Te. Ai lati della loggia di Davide, si distendono quattro serliane. [...] Le prime due, verso i tre archi della loggia, sono regolari. [...] Ma l'intervallo che divide la seconda serliana dalla terza è contratto. [...] Le ultime due serliane adottano un dispositivo ancora diverso. [...] Ci si accorge allora che la facciata è formata da due coppie diverse di elementi, ognuna dotata di una sua "misura" ma connesse in modo arbitrario.

Analoga *varietas* ritmica sembra echeggiare spesso nei versi ariosteschi, non tanto nella struttura metrica che è rigorosamente vincolata alle classiche armoniose ottave che si susseguono nei canti del poema, quanto nell'alternarsi dei toni fra linguaggi aulici e popolareschi, fra lirica, ele-

gia, ironia e comicità. Un esempio prescelto è il duello fra Rinaldo e Sacripante che si svolge sullo sfondo del tumultuoso altalenante rapporto di amore mal ricambiato dei due contendenti con Angelica:

> Rinaldo al Saracin con molto orgoglio / gridò: – Scendi, ladron, del mio cavallo! / Che mi sia tolto il mio, patir non soglio, / ma ben fo, a chi lo vuol, caro costallo: / e levar questa donna anco ti voglio; / che sarebbe a lasciartela gran fallo. / Sì perfetto destrier, donna sì degna / a un ladron non mi par che si convegna. / Tu te ne menti che ladrone io sia / (rispose il Saracin non meno altiero): / chi dicesse a te ladro, lo diria / (quanto io n'odo per fama) più con vero. / La pruova or si vedrà, chi di noi sia / più degno de la donna e del destriero; / ben che, quanto a lei, teco io mi convegna / che non è cosa al mondo altra sì degna.

Per la seconda linea (il molto piccolo e il molto grande; lo smisurato), Tafuri annota:

> Si noti: il molto piccolo delle loggette superiori e il maestoso della loggia si scontrano con un risultato grottesco. [...] Il gigantesco accostato al lillipuziano: l'effetto che abbiamo chiamato grottesco deriva dall'avvicinamento di due dimensioni opposte che esaltano a vicenda le loro caratteristiche. Il troppo piccolo appare ancor più piccolo accanto al troppo grande, e viceversa. [...] Tale tematica è specifica delle composizioni pittoriche delle due sale principali del Palazzo del Te, la sala di Psiche e quella dei Giganti. [...] In entrambi i casi l'elemento gigantesco sembra assumere la medesima funzione scardinante, riservata, nell'architettura esterna, alla loggia di Davide o al 'residuo' dell'ordine gigante costituito dal triglifo isolato del lato nord. [...] Si tratta, in ultima istanza, dell'inquietante compresenza del gigante, dell'umano e del nano. È forse un caso che nell'arte e nella letteratura del Rinascimento esploda la tematica dello smisurato? La rappresentazione fantastica del gigante assume tonalità comico-grottesche; l'arbitrario che caratterizza la forma gigantesca, e che come tale contiene valenze inquietanti per una cultura fondata sul culto dell'armonica consonantia, sembra esorcizzato da una configurazione burlesca.

I passi prescelti dai due poemi del Boiardo e dell'Ariosto si incentrano sulle analoghe apparizioni dei giganti, che richiamano assai da vicino l'immaginario dei dipinti di Palazzo Te, ma soprattutto sul contrasto "scalare" che si instaura fra i giganti e i paladini. Ne è un esempio, fra i tanti, il duello fra Astolfo e Caligorante nel canto XV dell'*Orlando Furioso*:

> Tutto il popul correndo si traea / per vedere il gigante smisurato. / – Come è possibil (l'un l'altro dicea) / che quel piccolo il grande abbia legato? – /

> Astolfo a pena inanzi andar potea, / tanto la calca il preme da ogni lato: / e come cavallier d'alto valore / ognun l'ammira, e gli fa grande onore.

Per la terza linea (l'asimmetria e la sprezzatura), Tafuri rimarca:

> Rimane assodato che l'oscillazione fra simmetria e asimmetria fa parte integrante della maniera di Giulio Romano [...]. Giulio non ha timore di portare al limite lo strumento della 'sprezzatura', accentuando la componente ludica in essa insita [...]. La licenza ritmica tuttavia non spezza drammaticamente gli impaginati, bensì si insinua in essi allentando il rigore metrico e proponendo divertimenti visivi [...]. Acutamente è stata richiamata, per tale lasciar trasparire vincoli e difficoltà, la grande tematica umanistica del conflitto fra la virtù – la perentoria volontà di norma – e la fortuna: le condizioni dettate dai siti e dalle strutture da recuperare. La sprezzatura raffaellesca, alla fine, può essere considerata l'arte di dissimulare tale conflitto con 'artificiosa naturalità'. Nelle mani di Giulio Romano, la sprezzatura si spinge verso tonalità paradossali, avvicinandosi spesso al motto di spirito.

Dal suo canto, l'Ariosto, per esempio nel descrivere la pazzia causata da troppo amore del protagonista, trasforma mirabilmente il paladino-eroe in una figura ridicola e quasi grottesca, generando di fatto esiti di analoga asimmetria e sprezzatura:

> Signor, ne l'altro canto io vi dicea / che 'l forsennato e furioso Orlando / trattesi l'arme e sparse al campo avea, / squarciati i panni, via gittato il brando, / svelte le piante, e risonar facea / i cavi sassi e l'alte selve; quando / alcun' pastori al suon trasse in quel lato / lor stella, o qualche lor grave peccato. / Viste del pazzo l'incredibil prove / poi più d'appresso e la possanza estrema, / si voltan per fuggir, ma non sanno ove, / sì come avviene in subitana tema. / Il pazzo dietro lor ratto si muove: / uno ne piglia, e del capo lo scema / con la facilità che torria alcuno / da l'arbor pome, o vago fior dal pruno.

Per la quarta linea (il rustico e la contaminazione; il fittizio e il paradosso), Tafuri osserva:

> Il rustico e il delicato, il materico e l'astratto, il finito e il non finito, si valorizzano a vicenda, in ermetiche e giocose contrapposizioni di opposti. [...] L'eroico, il tragico, il giocoso, il licenzioso, il delicato, il sacrale, il terribile, e persino l'ascetico, vengono declinati da Giulio come 'caratteri' cui piegare le composizioni pittoriche e quelle architettoniche, senza privilegiare a priori una tematica o l'altra. Tre appaiono le componenti specifiche della poetica del Pippi: quelle che abbiamo chiamato valenze

> 'plebee': il gusto della contaminazione, il palese distacco dell'artista dagli oggetti della sua rappresentazione. [...] Le mescolanze giuliesche contengono spesso, come elementi di contrasto, il materico, il triviale, o l'eccessivo; mentre il comporre per dissonanze programmate fa assumere all'artista il ruolo di un prestigiatore, che sembra divertirsi dello stupore o del disorientamento provocato nel suo pubblico. [...] In Giulio il fittizio non si disgiunge dal paradosso: paradossi nelle dissonanze metriche, ritmiche, proporzionali, tematiche.

I passi prescelti dal poema ariostesco e più ancora dall'*Orlando innamorato* del Boiardo, introducendo scene e personaggi popolareschi e contaminando toni lirici o elegiaci con accenti grotteschi che sfiorano talvolta la volgarità, declinano in modo analogo la dissonanza e la contaminazione di toni e linguaggi. Un esempio fra tutti: due passi contrastanti dedicati dall'Ariosto all'isola di Alcina nel canto VI:

> Tra le purpuree rose e i bianchi gigli, / che tiepida aura freschi ognora serba, / sicuri si vedean lepri e conigli, / e cervi con la fronte alta e superba, / senza temer ch'alcun gli uccida o pigli, / pascano o stiansi rominando l'erba; / saltano i daini e i capri isnelli e destri, / che sono in copia in quei luoghi campestri"; e poco più avanti: "Non fu veduta mai più strana torma, / più monstruosi volti e peggio fatti: / alcun' dal collo in giù d'uomini han forma, / col viso altri di simie, altri di gatti; / stampano alcun con pié caprigni l'orma; / alcuni son centauri agili ed atti; / son gioveni impudenti e vecchi stolti, / chi nudi e chi di strane pelli.

Per la quinta linea (l'ironia e la dissonanza) Tafuri osserva:

> L'ironia non manda in frantumi l'oggetto che essa investe, bensì ne rivela intrinseche debolezze: denuncia con tollerante bonarietà e non si permette di proporre alternative. [...] Bisogna chiedersi se la carica eterodossa che promana dal gusto giuliesco, invece che demolitoria dello spirito umanistico, non sia frutto di un'accezione raffinata dell'umanesimo stesso. L'arma dell'ironia è specifica dell'umanesimo più autentico e impegnato. [...] Il 'comico' che trapela più volte dagli effetti di contrasto ricercati dal Pippi, è conseguente a un atteggiamento irridente, ma non per questo scettico o irrazionale. I suoi giochi linguistici, la dinamica dei contrari, i suoi stessi eccessi, relativizzano i miti cui la cultura cinquecentesca si affida, o meglio, aiutano a riconoscere come fabulae i principi primi di quella cultura.

D'altro canto, l'ironia è un tratto ben presente in tutto il poema ariostesco – ne è anzi uno dei principali fattori per conseguire quell'equilibrata armonia che tanto è stata esaltata. E l'ironia si esercita spesso sui personag-

gi principali del poema, ridimensionandone la dimensione eroica o mitica e di nuovo introducendo i valori della sprezzatura. Così è per esempio della figura di Angelica, continuamente altalenante fra la dimensione 'angelicata' che le conferiscono i cavalieri di lei invaghiti (qui appresso è il caso di Sacripante) e la ben più prosaica dimensione a cui il poeta stesso con sottile ironia la riconduce:

> Ella gli rende conto pienamente / dal giorno che mandato fu da lei / a domandar soccorso in Oriente / al re de' Sericani e Nabatei; / e come Orlando la guardò sovente da morte, da disnor, da casi rei: / e che 'l fior virginal così avea salvo, / come se lo portò del materno alvo. / Forse era ver, ma non però credibile / a chi del senso suo fosse signore; / ma parve facilmente a lui possibile, / ch'era perduto in via più grave errore. / Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile, e l'invisibil fa vedere Amore. / Questo creduto fu; che 'l miser suole / dar facile credenza a quel che vuole.

Per la sesta linea (la cultura del gioco), Tafuri conclude:

> Il riso è intrinseco alla natura umana. Esso dovrà pertanto scaturire da una specifica "poetica del piacere": il gioco ha un proprio spazio e un proprio tempo, e nel Libro del Cortegiano si dispiega un'autentica morfologia del ludus rinascimentale. [...] Arte sub specie ludi, dunque, oltre che gioco sub specie artis. [...] Nel gioco, dunque, la cultura rinascimentale dice la verità su se stessa: attraverso il rapporto tra norma e trasgressione, essa si conosce e si mostra come universo artificiale, rivela a se stessa quanto i codici autoimpostisi siano tutt'altro che 'naturali', malgrado la tanto conclamata legittimazione naturalistica che li fonda.

La natura di 'gioco di corte' dell'arte rinascimentale è ben esplicitata così dal Boiardo come dall'Ariosto già negli *incipit* dei due poemi, l'un l'altro legati dalla comune rivisitazione della *Chanson de geste* del ciclo carolingio, ed entrambi dedicati ai duchi estensi. Si leggano a confronto i versi introduttivi dell'*Orlando Innamorato* e dell'*Orlando Furioso.*

> Signori e cavallier che ve adunati / Per odir cose dilettose e nove, / Stati attenti e quieti, ed ascoltati / La bella istoria che 'l mio canto muove; / E vedereti i gesti smisurati. /L'alta fatica e le mirabil prove / Che fece il franco Orlando per amore / Nel tempo del re Carlo imperatore. / Non vi par già, signor, meraviglioso / Odir cantar de Orlando innamorato, / Ché qualunche nel mondo è più orgoglioso, / È da Amor vinto, al tutto subiugato; / Né forte braccio, né ardire animoso, / Né scudo o maglia, né brando affilato / Né altra possanza può mai far diffesa, / Che al fin non sia da Amor battuta e presa (Matteo Maria Boiardo).

> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto, / che furo al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto, / seguendo l'ire e i giovenil furori / d'Agramante lor re, che si diè vanto / di vendicar la morte di Troiano / sopra re Carlo imperator romano. / Dirò d'Orlando in un medesmo tratto / cosa non detta in prosa mai, né in rima: / che per amor venne in furore e matto, / d'uom che sì saggio era stimato prima; / se da colei che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso (Ludovico Ariosto).

2. Eliot nella Laguna di Venezia

Nel libro *The Landscape of Waste* (pubblicato in lingua inglese da Skira, Milano, nel 2011, a cura di Alberto Bertagna e Sara Marini, quale esito postumo della ricerca biennale prodotta dall'unità veneziana da me coordinata entro il programma PRIN "Progetti di paesaggio per i luoghi rifiutati") ho azzardato una lettura interpretativa degli elementi di abbandono e di scarto presenti nel paesaggio della laguna veneta, oggetto della nostra ricerca progettuale, nonché dei possibili scenari futuri, seguendo il filo di alcuni spunti letterari desunti dal famoso poemetto *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot. Il saggio (dal titolo *The waste land-scape. Frammenti di pensiero per un'ipotesi di paesaggio come palinsesto* nella versione italiana successivamente pubblicata in: *OPEN/papers, scritti sul paesaggio*, 2012) prende l'avvio dallo splendido incipit del poemetto eliotiano:

> Aprile è il mese più crudele, genera / lillà da terra morta, confondendo / memoria e desiderio, risvegliando / le radici sopite con la pioggia della primavera.

E da esso trae spunto per commentare le finalità di ricerca sulla decadenza del paesaggio lagunare e sulle possibili linee delineabili per un suo riscatto. Ne riporto qui di seguito alcuni passi.

L'Aprile della Laguna di Venezia – terra desolata non tanto o solo perché degradata quanto perché emarginata, terra in pericolo non tanto o solo perché aggredita da processi di sviluppo (ma molti sono i processi potenzialmente devastanti in corso, dai lavori del MOSE a quelli connessi con le attività portuali) quanto perché esclusa per lungo tempo da quegli stessi processi – si profila più crudele che mai. Grigie nuvole di tempesta si addensano su tali territori: una laguna cancellata perché invasa dalle acque e restituita al mare aperto, a causa dell'innalzamento delle maree, oppure al contrario una laguna cancellata perché interrata e restituita alla terraferma, a causa

4 | Rohan Reilly, Laguna di Venezia, 2013.

della necessità di far diga contro quelle stesse maree. Quali lillà potranno germogliare? Quali radici potranno risvegliarsi? Come potrà mai coniugarsi memoria con desiderio, eredità del passato con progetto del futuro? Il paesaggio vive in simbiosi con gli esseri viventi che lo abitano; senza di loro è solo natura, più o meno selvaggia, più o meno incognita: hic sunt leones. La pioggia della primavera può risvegliare radici se i luoghi sono popolati e vissuti, se le eredità non si disperdono e se tuttavia si ha il coraggio di ricominciare, di innovare.
La laguna è costellata di "terre morte" – isole più o meno abbandonate, sacche, barene, antiche fortificazioni, darsene e scali, valli da pesca, casoni e imbarcaderi, vecchi e nuovi suoli che si contendono il mare.
Su queste terre morte possono forse fiorire lillà, infra-strutturando nuovi usi di questi luoghi antichi.

Cotninua il poeta:

> Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono / da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo, / tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto / un cumulo d'immagini infrante, dove batte il sole, / e l'albero morto non dà riparo, nessun conforto lo stridere del grillo, / l'arida pietra nessun suono d'acque.

Rottami, frammenti di paesaggio, cumuli di immagini infrante, sono quelli che sopravvivono oggi all'onda di uno sviluppo che non sa programmare i suoi esiti, scarti di un processo che consuma ma non sa tutto divorare: anzi restituisce scarti su scarti, rifiuti su rifiuti. E tuttavia la cultura contemporanea ha imparato a leggere e perfino idealizzare questi rottami, questi frammenti: non solo per il loro valore materiale-economi-

co (il grande tema del riciclaggio in funzione ecologica) ma anche per il loro valore formale-evocativo-emozionale (le ricerche artistiche contemporanee sono piene di queste attenzioni). Il paesaggio futuro dovrà forse nascere su e con questi scarti.

Più avanti Eliot guarda al Tamigi e scrive:

> Dolce Tamigi, scorri lievemente, finché non abbia finito il mio canto, / il fiume non trascina bottiglie vuote, carte da sandwich, fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche di sigarette / o altre testimonianze delle notti estive. Le ninfe son partite / e i loro amici, eredi bighelloni di direttori di banca della City, / partiti, e non hanno lasciato indirizzo.

Le acque possono essere salvifiche se corrono soffici, se diventano il tessuto connettivo del nostro navigare – commentavo io *a latere*. Questa è stata la laguna per secoli. Nell'acqua è vita, non solo morte per acqua. Ogni arcipelago vive dell'acqua che lo connette. L'isolamento isolano si combatte con l'aggregazione di isola con isola, e l'acqua è l'elemento connettivo fondamentale. L'arcipelago vive dell'acqua quale elemento di relazione vitale. Rimettere al centro l'acqua può essere strategico per rigenerare la terra; i paesaggi d'acqua possono forse restituire identità anche a quelli di terra. Questo la laguna può ancora insegnare, forse, se sapremo ascoltare.

> Il fiume trasuda / olio e catrame / le chiatte scivolano / con la marea che si volge / vele rosse / ampie / sottovento, ruotando su pesanti alberature. / Le chiatte sospingono / tronchi che vanno alla deriva.

Città, canali, acque stagnanti nella Laguna sono ancora gli ingredienti fondamentali del paesaggio, anche di quello futuro, in un equilibrio instabile, in un processo che necessita di continui aggiustamenti di rotta, ma in un processo che possa accogliere processi vitali. Oggi città e laguna sono realtà distanti, che si voltano le spalle, fondate su leggi fisiche e di vita alternative e conflittuali. La realtà di domani potrebbe, dovrebbe, pensare a ricomporle in un'unità nuova. Non la città che invade la laguna, nemmeno l'acqua che invade e corrode la città. Occorre pensare un organismo più complementare e integrato, un paesaggio di frammenti diversi che tuttavia abbia una sua identità 'plurale', città-paesaggio, città d'acque, che sappia di nuovo parlare una sua lingua, che sappia interpretare movimenti e flussi di vita cangianti, liquidi. Non un mondo fissato una volta per tutte, non un mondo in equilibrio, né un mondo imbalsamato, ma un mondo aperto al cambiamento, mobile quanto l'acqua è mobile, pronto a

riflettere le luci e i colori d'ogni ora del giorno, e quelli della notte, pronto ad accogliere la gente, ogni tipo di gente, purché sappia immergersi in quel caleidoscopio di luci e colori, evitando di contemplarlo da lontano.

> Phlebas il Fenicio, morto da quindici giorni, / dimenticò il grido dei gabbiani, e il fondo gorgo del mare, / e il profitto e la perdita. / Una corrente sottomarina / gli spolpò l'ossa in mormorii.

La morte per acqua. Per Venezia è un destino annunciato. Facile, tutto sommato, pesarne il profitto e la perdita. L'imbalsamazione può considerarsi tra gli scenari profittevoli, tutto sommato. Forse persino l'abbandono: "considera Phlebas, che un tempo fu bello". Piace considerarla tuttavia soltanto una soluzione finale: fascino del sublime, rimembrando Thomas Mann. Di qui ad allora, considerare le ossa spolpate materiali per un'opera – sia pure *merz-bau* di frammenti con un proprio innovativo programma – pare un obiettivo più credibile e di maggior speranza.

> Qui non c'è acqua ma soltanto roccia / roccia e non acqua e la strada di sabbia / la strada che serpeggia lassù fra le montagne / che sono montagne di roccia senz'acqua / se qui vi fosse acqua ci fermeremmo a bere / fra la roccia non si può né fermarsi né pensare.

Se invece la morte fosse 'per terra'? Non più acque, solo terra, non necessariamente desolata? Anche questo scenario non è del tutto improbabile. I *polder* olandesi, dietro le alte dighe, non sono tanto diversi. Curioso scherzo del destino, poter essere, a rovescio, Venezia una novella Amsterdam. Al posto del sublime, il prosaico dipinto dello sviluppo metropolitano: Mestre trionfante, la città americana *par excellence*, e Venezia ridotta a centro storico. Non più acque, o forse solo acque dolci, non certo chiare e fresche. Venezia come Mira: l'olandesina. La vittoria della terra ferma.

Fin qui gli scenari, più o meno apocalittici, della laguna futura e di Venezia stessa. Ma quel che è forse più interessante per noi, ora, di quella ricognizione trasognata fra letteratura e progetto suggerita dal grande Eliot, è l'ipotesi di metodo sottesa dalla spericolata operazione letteraria interpretativa che T.S.Eliot dispiega nella sua *Waste Land*, a partire da una spregiudicata riutilizzazione delle considerazioni antropologiche del *Ramo d'oro* di Frazer, oltre che di frammenti letterari da Dante fino all'Upanishad. Un metodo – quello proposto e attuato da Eliot – che pare potersi traslare con interesse in un approccio progettuale per la rigenerazione e il ri-ciclo delle preesistenze (lagunari, nella fattispecie).

> Il London Bridge sta cadendo sta cadendo sta cadendo / Poi s'ascose nel foco che gli affina / quando fiam uti chelidon – o rondine rondine / le Prince d'Aquitaine à la tour abolie / Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine/ Bene allora v'accomodo io. Hyeronimo è pazzo di nuovo. / Datta. Dayadhvam.Damyata. / Shantih shantih shantih.

"These fragments I have shored against my ruins": ecco la soluzione proposta da T. S. Eliot, accettando tutta la crudeltà di un Aprile desolato, ma comunque gravido di promesse. Gli scarti del processo di sviluppo e trasformazione del territorio possono forse essere – scrivevo allora - in analogia col metodo e la poetica suggeriti da Eliot, i frammenti di un discorso-paesaggio da sovrascrivere-sovradisegnare nello spazio-tempo di luoghi che appaiono oggi rifiutati. Quel che possiamo fare – sembra suggerire la *Waste Land* di Eliot – è disegnare un processo (con tutte le variabilità e adattività possibili) che costruisca relazioni (spazio-temporali) fra quei frammenti-scarti: un *merz-bau* dadaista *à la* Schwitters, più che un quadro cubista, dove a un metodo scompositivo si preferisca un metodo compositivo, dove il divenire e quindi la dinamica temporale, il mutamento, sia attentamente considerato e incorporato e tuttavia non tanto in funzione 'analitica' ma propriamente in funzione 'proiettiva', 'progettuale'.

Ma per far questo – ammonisce il metodo di Eliot – non è sufficiente il controllo del processo ri-compositivo e di trasformazione; occorre darsi un'istanza di ordine finale. Occorre riscoprire il "metodo mitico", trasferendo nella realtà sensibile – ovvero nel paesaggio – anche gli stati d'animo, le emozioni…, e inseguendo il mito. Per usare una formula espressiva di Lévi-Strauss: "Il pensiero selvaggio non distingue il momento dell'osservazione da quello dell'interpretazione […]".

L'adozione del sistema mitico permette a Eliot di realizzare un programma poetico volto a sanare la frattura tra giudizi di fatto e giudizi di valore, per instaurare al suo posto una forma di comunicazione e percezione in cui i due momenti siano indistinguibili – così scrive a proposito di *The Waste Land* Franco Moretti:

> Come il bricoleur, Eliot estrae alcuni elementi (in genere frasi o versi) da insiemi organizzati di varia natura, e sceglie precisamente quegli elementi che siano in grado di assolvere a una nuova funzione – più o meno lontana da quella originaria – in quella nuova struttura che è The Waste Land (Moretti 1980).

La caratteristica del pensiero mitico, come del *bricolage* sul piano pratico – scriveva per il suo canto lo stesso Claude Lévi-Strauss (*La Pensée sauvage*, Paris 1962) – è di elaborare insiemi strutturati, ma "utilizzando residui e frammenti di eventi [...] testimoni fossili della storia di un individuo o di una società". Quindi: non resta che raccogliere "fragments I have shored against my ruins", come cercava di fare anche Robert Smithson nelle sue peregrinazioni fra i 'monumenti' di Passaic, trovare le radici cui afferrarsi, anche viaggiando nel *junkspace* della postmodernità. Così forse da questi paesaggi desolati possono nascere ancora lillà.

Costruire – più che un racconto – un montaggio (ipertestuale) di cose e di immagini capaci di raccontare non più in sequenza cronologica ma in un quadro spaziale simultaneo e continuamente in evoluzione: un palinsesto su cui continuamente si cancella e si riscrive ma sul quale le tracce permangono a costruire una continuità: tracce di cultura, strati geo-archeologici, che rappresentano la nostra eredità.

Forse questo è il 'mito', costruito dall'accumulo di cultura dotta e di cultura materiale, che in Eliot è l'accumulo della cultura letteraria occidentale e orientale mischiato alla quotidianità: qualcosa di simile a quel mito che Piranesi perseguiva disegnando antichità per costruire scenari incredibilmente precorritori della modernità. È peraltro interessante l'accostamento della poesia di Eliot al pensiero antropologico (prima ancora che quello di Lévi-Strauss, quello di Frazer e del suo Golden Bough); così come interessante è accostare il progetto di paesaggio all'antropologia del paesaggio, come per esempio ha fatto magistralmente – e sulla Laguna anche specificamente – il geografo Eugenio Turri. Così Fabio Dei:

> Dobbiamo intanto notare che *The Waste Land* e il *Golden Bough* sono entrambe opere di carattere intertestuale: sono cioè interamente costruite come un montaggio di frammenti o ritagli di altri testi, estratti dal loro originario contesto culturale e autoriale, e disposti in un nuovo ordine. [...] A tenere insieme tutto questo c'è solo una struttura narrativa generale, che sembra poter incorporare i diversi contesti: l'interpretazione ritualistica della leggenda del Graal, che Eliot trae dalla Weston. Vale a dire, una storia di viaggio e di ricerca – così come viaggio e ricerca sono le metafore che reggono l'intreccio del *Golden Bough* (Dei 2001).

E così scriveva lo stesso Eliot nel 1923, commentando l'*Ulysses* di Joyce:

> In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity Mr. Joyce is pursuing a method which others

> must pursue after him [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history [...] Psychology, ethnology, and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago. Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art (Eliot 1923).

Così conclude Dei nel saggio sopra ricordato:

> Il metodo mitico non si limita però a dissolvere l'ordine tradizionale della storia, trasformandola in un caotico ammasso di frammenti irrelati: esso mira invece a far emergere da questi frammenti un nuovo ordine. [...] Ma questo nuovo ordine deve emergere dalle rovine del precedente, il quale dev'esser dunque ripercorso a ritroso, in un viaggio verso le scaturigini dell'identità morale dell'uomo. Ecco dunque ripresentarsi in Eliot lo stesso immaginario e lo stesso "metodo" geologico che abbiamo visto all'opera in Frazer e Freud.

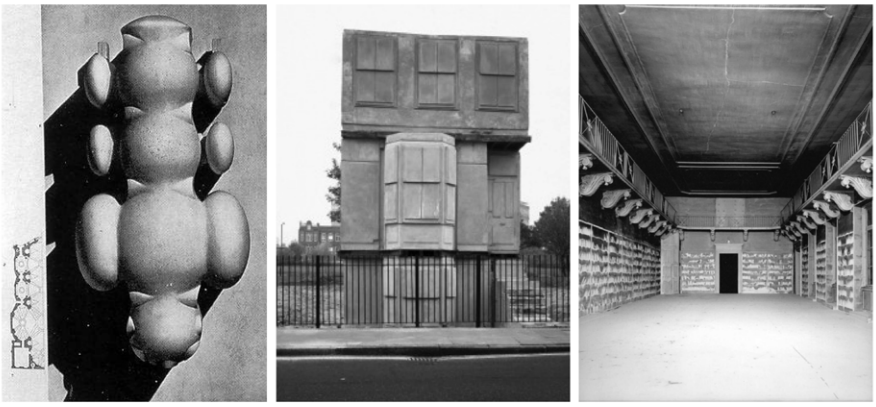
Un progetto di paesaggio è senz'altro anch'esso un viaggio e un progetto narrativo, ma ancor più, e in specie in un contesto di lacerti e di frammenti come quelli di cui stiamo parlando, è un progetto di narrazione ipertestuale come quella appena descritta, con un fine ultimo che allude a un nuovo ordine, per quanto complesso.

> Questo è dunque il paesaggio della laguna, paese arcaico e futuribile assieme. Un paesaggio in cui la banalità corrente del presente ancora non ha fatto aggio sul passato e sul futuro [...]. Territorio del possibile, dunque, dove è ancora possibile scrivere senza dover necessariamente e troppo cancellare. Usando prioritariamente gli spazi bianchi e poi magari anche gli altri scarti più materiali. Un merz-bau meno accatastato, nei cui interstizi possono continuare a germogliare il primo, il secondo e il terzo paesaggio, strappando lillà da terra morta.

In sintesi, l'assunto metodologico dell'esperimento propone di riscoprire le tecniche di montaggio adottate rivoluzionariamente in letteratura da autori come Joyce e Eliot nel Novecento e le parallele tecniche artistiche di montaggio dei collage e dei *merz-bau* dadaisti e di Schwitters in particolare, con le loro finalità di istituire un 'nuovo ordine' a partire dall'esistente (ivi compresi i frammenti e gli scarti prodotti dallo sviluppo capitalistico). E, ovviamente, è altrettanto fondamentale ripensare, per gli scopi dell'architettura e del paesaggio, le note vaste esperienze del montaggio in ambito cinematografico, da Ejzenstein in poi (su cui personalmente

sono tornato più recentemente in un saggio in corso di pubblicazione entro un libro a cura di C. Baldacci e M. Bertozzi), in ispecie in funzione degli obiettivi e delle strategie del ri-ciclo (dei quali mi sono occupato negli ultimi quattro anni coordinando la vasta ricerca Prin "Re-cycle Italy", da poco conclusa; cfr. ww.recycleitaly.it).

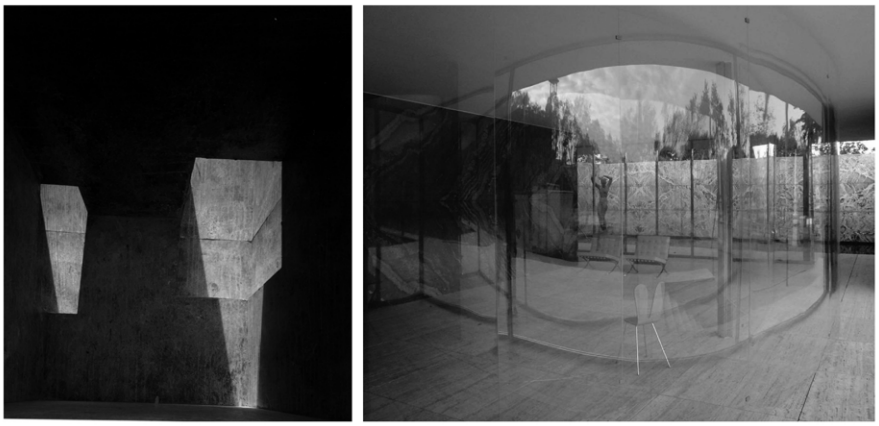
3. Haiku in materia del vuoto



5 | Luigi Moretti, calco della chiesa di S.Maria della Divina Provvidenza in Lisbona di Guarino Guarini, dalla rivista "Spazio" n.7, 1953.
6 | Rachel Whiteread, House, East London, 1993.
7 | Claudio Parmiggiani, Scultura d'ombra, Musée Fabre, Montpellier, 2002.

Il terzo esperimento su questa linea di ricerca è nato da un ulteriore *divertissement* intellettuale escogitato in occasione di un mio intervento in un convegno dal titolo *Rappresentazioni alle soglie del vuoto: estetiche della sparizione*, coordinato da Agostino De Rosa all'Iuav nel 2013, che successivamente ho sviluppato nel mio ultimo libro *La materia del vuoto* (Universalia, Pordenone 2015).

Il tema della 'materia del vuoto' riferito ad esperienze artistiche e architettoniche contemporanee è fortemente influenzato dal pensiero orientale, in particolare buddista e taoista (uno dei versi più famosi della letteratura buddista, lo *Hrdaya sutra* – ricorda Giorgio Pasqualotto – recita non a caso: "Forma è vuoto, vuoto è forma"), e questo mi ha indotto a cercare in quella temperie culturale strumenti capaci di rappresentare sinteticamente i concetti e le modalità di lettura e progetto delle "materie impalpabili" con cui si costruisce lo spazio architettonico: il vuoto, la luce, l'atmosfera…



8 | Eduardo Chillida, Montagna Tindaya, Fuerteventura, 2011.9 | Kazuyo Sejima, installazione nel Padiglione di Mies van der Rohe, Barcellona, 2008.

La tradizione poetica giapponese degli *haiku* fornisce un potente strumento di traslazione in parole illuminanti di immagini e sensazioni riferibili a 'paesaggi', fisici o mentali che siano. Mi è parso quindi stimolante cercare di sintetizzare l'analisi della 'materia del vuoto' in arte e in architettura mediante brevi testi poetici che si rifanno (sia pure in modo forzatamente non ortodosso) a quella tradizione. Ho provato quindi a tradurre il tentativo tassonomico di classificazione delle 'forme' con cui è concepito e progettato il vuoto in arte e in architettura in una serie di simil-*haiku* che qui di seguito trascrivo:

1. Lo spazio "disoccupato"
Un cerchio vuoto riluce fra le pietre. / Vi si riflette immobile il cielo.

2. Lo spazio "congelato"
Fra i miei occhi e il tuo volto una parete di luce. / L'inverno ha congelato nell'aria fiocchi di neve.

3. Lo spazio "cavo"
Scavando, ho cercato la geometria della terra. / La vera profondità è fatta d'aria.

4. Lo spazio "de-locato"
Ovunque tu vedrai impronte di vita / troverai aria per il tuo respiro.

5. Lo spazio "atmosferico"
La nebbia è polvere di stelle. / Vi si scioglie perfino l'occhio della luna.

Confesso che più volte – da occidentale – ho tradito lo spirito autentico dell'*haiku*, usando la forma poetica breve più come un aforisma che come un *haiku* (vedi soprattutto il n. 3 e il n. 4); ma in ogni caso ho tentato di racchiudere l'elaborazione critica dei singoli capitoli – svolta a partire dalle ricerche artistiche di Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, James Turrell, Claudio Parmiggiani o di quelle architettoniche di Alberto Campo Baeza, Eduardo Souto de Moura, Manuel Mateus, Steven Holl, Toyo Ito, Kazuyo Sejima, Peter Zumthor ed altri – in un 'lampo' che più che spiegare (analiticamente) potesse trasmettere (sinteticamente) un'impressione, un'emozione, o semplicemente un'intuizione - avvicinandosi così più a un'operazione *poietica* che a una mera operazione critico-interpretativa.

In questo ho cercato inconsciamente di avvicinarmi allo spirito zen che permea la tradizione degli *haiku*: "Lo zen cerca di mostrare, più che dimostrare", sottolinea significativamente Giorgio Pasqualotto (*Prefazione* a Yves Bonnefoy, *Sull'haiku*: Bonnefoy 2015, 10) e l'autentico *haiku* ha questa meravigliosa caratteristica, di essere appunto un'immagine virtuale, un'esperienza virtuale, un "paesaggio" virtuale, evocato dalle parole. Esattamente come uno spazio architettonico fenomenologicamente inteso vuol darsi insieme come immagine, esperienza e paesaggio. Così scrive poeticamente Yves Bonnefoy:

> L'*haiku* non formula ma, rapido, si fa slancio verso la cosa, fusione con essa, silenzio già all'interno delle sue parole [...] Ciò che i poeti di *haiku* amano mostrare non sono tanto le cose, gli esseri, quanto i fremiti, le increspature presto riassorbite dalla superficie sensibile, tracce del tutto o del nulla, che il pensiero concettuale non può né vorrebbe trattenere (Bonnefoy 2015, 19).

È questo lavorare per 'fremiti' allusivi, per sintetiche intuizioni, in sostanza, quel che mi ha interessato rincorrere, dopo aver compiuto un lavoro interpretativo sulle ricerche/esperienze degli autori prima citati, onde desumerne e trasmetterne non tanto un metodo, o peggio una formula, quanto un modo sintetico di appropriarsi dell'essenza stessa di quelle ricerche/esperienze ed eventualmente quindi di poterle riproporre nel proprio lavoro progettuale.

Kosme de Barañano, commentando nella sua prefazione al libro il mio lavoro, e in particolare apprezzando proprio quegli *haiku* che pure, come ricordavo prima, erano nati come un puro *divertissement* 'ornamentale', scrive: "Non sono tanto digressioni analitico-critiche o storico-artistiche,

ma presentazioni, accompagnate da un prezioso materiale documentario, che tendono più a suggerire che ad asserire", e conclude definendo il mio libretto: "un'inedita e suggestiva *traslazione di forze* per farci intendere l'architettura".

Al di là della cortese benevola indulgenza di un amico quale è Kosme, mi interessa qui cogliere questo aspetto quasi subliminale che egli individua, nell'operazione critica da me proposta, come "traslazione di forze"; un processo che cerca pertanto strumenti interpretativi ed espressivi che si distanziano, o meglio si aggiungono a complemento, all'indagine storico-critica per proporsi come veicoli di trasmissione non solo di concetti ma anche di esperienze (emozionali); e di conseguenza cercano volutamente di usare, come l'*haiku* magistralmente insegna, di parole-immagini.

Nel libro ho provato a riprodurre l'esperimento anche negli altri due capitoli. Riporto qui i simil-*haiku* dedicati al tema della luce.

1. La luce e lo spazio-tempo
Entrando dalla finestra, / ogni giorno un raggio di sole mi richiama alla vita.

2. La pioggia di luce
Gocce di sole piovono dal cielo, / sono fradicio di luce.

3. La luce e la vibrazione
Vibrando come le corde di un violino, / luci e ombre mi raccontano una storia sempre nuova.

4. La luce e l'atmosfera
Nuvole mi avvolgono sfocando la vista, / mi son tuffato nella materia del mondo.

5. La luce e il simbolo
Una cometa mi ha condotto fin qui, / cerco uno squarcio di luce.

6. La materia-luce
La mia stanza riempita di cielo, / come un miraggio trasfigura il mio corpo.

7. La luce e i corpi
Oggetti come statue sfilano sotto il sole, / è una danza di corpi pietrificati.

8. La luce come corpo luminoso
Nella notte si è acceso un lume, / baluginando ha preso corpo fra la terra e il mare.

Anche in questo caso confesso di aver tradito lo spirito degli *haiku* indulgendo ad una proiezione in prima persona delle immagini evocate (purtroppo non avevo ancora letto le riflessioni di Bonnefoy sull'*haiku*, in particolare laddove sottolinea giustamente: "per comprendere l'*haiku*, bisogna quantomeno tentare di far propria la sua esperienza di cancellazione di ciò che in occidente chiamiamo l'io": v. Bonnefoy 2015, 78). Ma resta comunque l'intento di riassumere in una sintetica 'impressione' o 'evocazione', di natura esperienziale, il senso delle letture esercitate, di nuovo, su opere d'arte e di architettura.

Tornando a una riflessione più generale sulla potenza evocativa degli *haiku* giapponesi, può aggiungersi tuttavia che quella potenza è fortemente avvalorata dal loro naturale esprimersi in ideogrammi – ciò che per la cultura occidentale è chiaramente impedito dal nostro tipo di scrittura.

L'ideogramma traduce infatti già di per sé in immagine la parola, traslando direttamente in segni i significati stessi delle parole, e questo ovviamente favorisce largamente le possibilità di creazione di immagini sintetiche di 'paesaggi' (mentali o fisici che essi siano). Così, ancora, Yves Bonnefoy:

> La notazione grafica delle parole (in Giappone) è costituita da ideogrammi, da segni che spesso conservano nella loro forma parte dell'aspetto delle cose, e l'*haiku* è breve, il che permette di coglierne tutti i caratteri con un sol colpo d'occhio: in tal modo il poeta potrà trasmettere attraverso le sue parole un fremito del loro aspetto visibile che aiuterà a percepire nella situazione da lui evocata ciò che è più immediato, più intimo. Questo poeta sarà un pittore. Potrà aggiungere al sapere proprio delle parole quel sapere al di là di esse che conferisce al pittore lo sguardo che ha portato a fondo una meditazione silenziosa sugli aspetti del luogo naturale (Bonnefoy 2015, 51).

L'*haiku* nella sua scrittura ideogrammatica, e ancor più attraverso l'esercizio artistico della calligrafia, diventa così facilmente un'essenziale immagine pittorica e non più mera parola. Più facilmente ancora, dunque "al pensiero che si stabilisce sul piano del senso, e che potrebbe così farsi preponderante, esso sostituisce la percezione immediata, che fa corpo con ciò che è" (Bonnefoy 2015, 76).

A tale proposito, e tornando ai nostri interessi circa il progetto d'architettura, *haiku* e ideogramma si possono dare di per sé come strumenti efficacissimi per sintetizzare "in un lampo" un'idea progettuale iniziale che

può dare l'avvio al processo progettuale e controllarne via via la coerenza con quell'idea essenziale di partenza. Un simile processo ideativo-compositivo è presente non a caso nella prassi progettuale, per esempio, di un maestro dell'architettura giapponese contemporanea quale è Tadao Ando, i cui schizzi ideogrammatici anticipano con eccezionale capacità di sintesi lo sviluppo di tutti o quasi i suoi progetti.

Fonti

Le edizioni dei testi classici, antichi e rinascimentali e moderni, evocati nel saggio sono:

Quinto Orazio Flacco, *Arte Poetica. Lettera ai Pisoni*, a cura di C. Damiani, traduzione e note di Giacomo F. Rech, testo latino a fronte, Roma 1995.
Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, Milano 2009.
Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di G.Innamorati, prefazione di E. Cavazzoni, Milano 2008.
Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di N. Longo, Milano 2007.
Thomas S. Eliot, *La terra desolata*, in: *Opere. Testo inglese a fronte. 1904-1939*, cura e traduz. di R. Sanesi, Milano 2005.

I tre esperimenti qui commentati sono documentati in:

Renato Bocchi, U*t architectura poësis. I dialoghi impossibili: Manfredo Tafuri incontra Ariosto, NORDESTNIGHT*, Università Iuav di Venezia, Venezia 2013.
Renato Bocchi, *The Waste Land-scape. Fragments of Thought for a Hypothesis of Landscape as Palimpsest*, in A. Bertagna e S. Marini (ed.), *The Landscape of Waste*, Milano 2011
Renato Bocchi, *The Waste Land-scape. Frammenti di pensiero per un'ipotesi di paesaggio come palinsesto*, in F. Ghio, A. Metta, L. Montuori (a cura di), O*PEN/papers, scritti sul paesaggio*, Pisa 2012.
Renato Bocchi, L*a materia del vuoto*, con prefazione di K. de Barañano, Pordenone 2015.

Riferimenti bibliografici

Baldacci, Bertozzi 2017
C. Baldacci, M. Bertozzi (eds.), *Montages. Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Milano-Udine, 2017.

Bocchi 2010
R. Bocchi, *Strutture narrative e progetto di paesaggio* in Olmi 2010.

Bonnefoy [1990] 2015
Y. Bonnefoy, *Sull'haiku*, con prefazione di G. Pasqualotto, Milano, 2015 (ed.orig. *Du haiku*, in Entretiens sur la poésie 1972-1990, Mercure de France, Paris 1990).

Dei 2001
F. Dei, *Metodo mitico e comparazione antropologica. Frazer e* The Golden Bough *cent'anni dopo*, in C. Lìson Tolosana, ed., *Antropologia: Horizontes comparativos*, Universidad de Granada, 2001, 39-66.

Eliot 1923
T. S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, ("Dial" vol. 75, no. 5, Nov. 1923) New York 1923.

Frazer [1894] 1950
J. G. Frazer, Il *ramo d'oro*, traduzione di L. De Bosis, Torino, 1950 (ed. orig. The Golden Bough, London 1894).

Lévi-Strauss [1962] 2010
C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. di P. Caruso, Milano, 2010 (ed.orig. La Pensée sauvage, Paris 1962).

Moretti 1980
F. Moretti, *Dalla Terra desolata al paradiso artificiale*, in "Calibano", 5, 1980.

Olmi 2010
C. Olmi (a cura di), *Il parco dell'Ariosto e del Boiardo. Progetti di luoghi come esercizi di fantasia*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Ricoeur [1998] 2013
P. Ricoeur, *Architettura e narratività*, in P. R., Leggere la città, a cura di F. Riva, trad. di D.Gianola, Roma, Castelvecchi, 2013 (ed. orig, *Architecture et narrativité*, in "Urbanisme", n. 303, nov-dec 1998, 41-51).

Tafuri 1989
M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in Giulio Romano, Milano 1989,15-63.

English abstract

This essay seeks to establish a strict dialogue between images and words belonging to different fields through an unusual parallel between architecture and literary narration and techniques. The theory which underlies the act of composing architecture looks for design-lines, strategies and tools of action outside the disciplinary field of architecture itself and aims to build up spaces and objects taking into deep consideration the (perceptive, emotional, empathic, embodied) reactions of the user. The relationship between architectural, artistic and literary research spans three different duos:
- the devices of the architecture of Palazzo Te in Mantua by Giulio Romano read by Manfredo Tafuri compared with the literary devices of the poem Orlando Furioso by Ludovico Ariosto;
- the derelict lands of the Venetian lagoon described by using some evocative lines and the literary structures from T. S. Eliot's *The Waste Land*;
- the intent of summing up in a synthetic "impression" or "evocation" (through the device of haiku in Japanese poetry) the secret inner sense of the landscapes of different artistic and architectural pieces.

IOANNIS TORTELLII ARRETINI COMMENTARIORVM GRAMMATICORVM DE ORTHOGRAPHIA DICTIONVM E GRAECIS TRACTARVM PROOEMIVM INCIPIT AD SANCTISSIMVM PATREM NICOLAVM QVINTVM PONTIFICEM MAXIMVM.

MONACENSIS

OEPERAM OLIMBEATISSIME pater Nicolae.v.summe pontifex commentaria quædam grammatica condere: qbus omnem litterariam antiquitatem & orthographiæ rationē cū opportunis historiis pro poetarum declaratione cōnectere conabar: ꝓfuturus sane pro mea uirili studiosis linguæ latinæ. interim ab aliis studiis negociisq; familiaribus interceptus illa prorsus relinquere: atque longo tempore abiicere uisus sum. Sed nuper cum apud Alatrium campaniæ oppidum ex aeris romani molestia secessissē: ea absoluere quorundam amicorum rogatu conatus sum: ac sic quoq; ad calcem uix usque perduxi opus magnum uarium & diffusum: atque illud tuæ sanctitati a qua uelut fonte omnia mea bona fluxerunt: dedicare constitui. non quidem ut institutionibus grammaticis poetarumq; historiūculis tua beatitudo indigeat: qui cæteros in doctrinis oībus etiā minutis ex sūma īgenii memoriæq; felicitate præcellis: Sed ut ī tuā illa bibliotheca: quam omnium quæ fuerit præstātissimam comparas aliquo pacto collocare possis. Nā licēt ex magnificētia animi tui: qui nō nisi clarissima in litteris ædificiisque: & rebus cæteris aggrederis: uiros utriusq; linguæ eruditissimos ex omnibus fere terris ueluti ad uirtutis quoddam asylum conuocaueris: quos ut suum possint excolere ingenium: laudemq; sibi parare: & aliquid conficere: quod posteritati prodesse possit maximis premiis affeceris. nō tamē deterrebor: et ego aliquid pro mea paruitate tuæ bibliothecæ offerre. Quam tametsi ex clarissimis altissimarum doctrinarum auctoribus fulcire cupis: quia tamē & minores aliquando facultates necessariæ sunt: nō dedignaberis pro tua sapientia: etiā minorum facultatū libros inserere. Video enim quātis impēsis et sumptibus quantaq; diligentia græca oratorum [illegible]umina: historicorū et philosophorū atq; sūmorum theologorū in latinam lingua traduci procuras. Video quantam adhibes curam in antiquorū nostrorum operibus exquirendis: quæ deperdita credebantur: Ita ut non nullos ad diuersas extremasq; mundi partes pro re hac: multis cum difficultatibus et impēsis destinaueris. Quæ cum magnis in rebus effeceris nō pigebit etiā minorum facultatum libros in ipsa tua bibliotheca reponere: & maxime illos: qui de grammaticæ facultate loquuntur. Quæ auctore Quintiliano: nisi oratoris futuri fundamēta fideliter iecerit: quicqd super struxerit corruet. Et nisi æquo longior essem: complura possem ī medium exempla afferre: quibus facile cognosceret: quot ex huiusmodi artis negligentia in poetis oratoribus: & historicis quotidie errores insurgunt: quot in iure ciuili: medicinæque arte: et cæteris facultatibus interpretationes ineptissimæ singulis afferūt diebus: quot

Giovanni Tortelli, *Orthographia Graeca*, Venezia 1471. Fonte online.

Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni sull'Ocr storico

Federico Boschetti

1. Introduzione

Estrarre parole in modo automatico o semi-automatico dalle immagini è un'attività determinante nell'era digitale, perché le operazioni che si possono eseguire sul testo digitale sono diverse e complementari rispetto alle azioni che si possono eseguire sull'immagine da cui tale testo proviene. L'immagine della pagina di un libro a stampa, ad esempio, può essere ingrandita, ruotata, schiarita, ritagliata. Tuttavia il suo contenuto testuale, leggibile (più o meno facilmente) da parte di un essere umano, non è immediatamente disponibile al calcolatore per essere copiato, incollato e riformattato tramite applicazioni di videoscrittura, per essere individuato tramite la ricerca di parole chiave, per essere usato nella costruzione di indici e concordanze. Per estrarre il contenuto testuale, utilizzabile da una macchina, dal suo correlato visivo costituito dalla fotografia digitale della pagina, fruibile solo da un lettore umano, è necessario quindi applicare all'immagine procedure di riconoscimento automatico dei caratteri a stampa (*optical character recognition*: Ocr), procedure di riconoscimento automatico dei grafemi scritti a mano (*handwriting recognition*: si veda ad esempio Nielsen 2015), oppure procedure di riconoscimento di parole ad alta frequenza non segmentabili in unità inferiori (*word spotting*: si veda Rath, Manmatha 2003). In questa panoramica accessibile anche ai non addetti ai lavori, pur facendo cenno all'*handwriting recognition* e al *word spotting*, ci focalizzeremo soprattutto sull'Ocr, e in particolare sul riconoscimento ottico dei caratteri applicato a testi a stampa rilevanti per il classicista e per lo storico.

2. Dall'immagine al testo

Le grandi iniziative di digitalizzazione (manuale o semiautomatica) ad accesso libero di testi storici e letterari sono ormai giunte a maturazione, per quanto riguarda la copertura degli autori presi in considerazione: si pensi fra i molti altri al Gutenberg Project per i classici della letteratura

mondiale, alla Digital Library del Perseus Project per la letteratura antica, a Liber Liber per la letteratura italiana. Anche per questo motivo, nel nuovo millennio l'attenzione si è sensibilmente spostata dal testo digitale all'edizione digitale. La seconda metà del Novecento, infatti, è stata interessata prevalentemente dalla collezione massiva di testi estratti da una sola edizione più o meno canonica, mutilata del paratesto (prefazione, introduzione, apparato, note, indici, etc.), confidando sul fatto che le informazioni metatestuali (fra cui la scheda bibliografica) a corredo del testo digitale fossero sufficienti allo studioso interessato a reperire, in una biblioteca tradizionale, un esemplare dell'edizione di riferimento. Esaurita questa fase, gli ultimi decenni hanno visto la digitalizzazione massiva, grazie soprattutto al contributo delle biblioteche, di molteplici edizioni, non più coperte da diritti d'autore, delle stesse opere. Si pensi in questo caso alle collezioni di Internet Archive, di Google Books, di HathiTrust.

3. L'Ocr generico

Le immagini delle pagine di edizioni a stampa fornite da queste iniziative, nella maggior parte dei casi, sono di qualità medio-alta. HathiTrust, inoltre, fornisce alle istituzioni consorziate (quindi non a libero accesso) immagini ad altissima risoluzione (sopra i 600 *dot per inch*: dpi, il livello di risoluzione correntemente maggiormente impiegato ai fini dell'Ocr). Le immagini fornite solitamente sono state automaticamente trasformate in bianco e nero, in base al livello di soglia ottimale (*binarization*), ruotate in modo che le righe di testo siano parallele alla base dell'immagine (*deskewing*), stirate in modo da minimizzare la deformazione dovuta alla rilegatura (*dewarping*), in modo da aumentare la leggibilità. Ciò che invece è qualitativamente molto variabile è il testo digitale, fornito in vari formati insieme alle immagini: come *plain text*, come testo mappato sull'immagine all'interno di un documento .pdf, come file contenente le coordinate delle parole sull'immagine (solitamente in .xml). La qualità del testo digitalizzato è variabile perché le immagini vengono trattate con sistemi di Ocr generici, non ottimizzati per situazioni che richiedono trattamenti specifici.

4. L'Ocr storico

Per questo motivo l'Ocr storico costituisce un campo di ricerca in rapida espansione (Piotrowski 2012). Mentre sistemi per l'Ocr commerciali, applicati a documenti a stampa recenti nelle maggiori lingue europee, raggiungono ormai livelli di accuratezza così alti da non richiedere quasi più la correzione manuale, se applicati ad edizioni Sette-ottocentesche

mostrano forti limiti. La specificità di questi documenti è data da molteplici fattori: l'invecchiamento della carta, la variabile qualità degli inchiostri, le differenti tecniche di impressione, che possono aver generato sbavature, etc.

5. Intervenire sulle immagini

Se le immagini non sono disponibili in collezioni online, o se quelle disponibili non sono soddisfacenti ai fini dell'Ocr, è necessario acquisire nuove immagini, magari da esemplari differenti della stessa edizione già presente online, ma in uno stato di conservazione migliore. In tal caso, si devono ottimizzare le nuove immagini con le tecniche di *binarization, deskewing*, etc. viste sopra e si deve valutare se sia il caso di applicare un *despeckling* (letteralmente: 'smacchiamento') più aggressivo. Tale procedura automatica serve ad individuare, all'interno dell'immagine, figure corpuscolari di dimensioni inferiori agli elementi isolati che costituiscono un carattere a stampa (operativamente: macchioline con un'area inferiore a quella del punto fermo o del puntino sulla 'i').

6. L'Ocr del greco antico

Il contenuto testuale delle edizioni critiche dei classici greci è particolarmente difficile da acquisire, perché il greco antico è politonico, a differenza del greco moderno trattato comunemente da applicazioni commerciali; perché le edizioni critiche sono poliglotte, visto che il metalinguaggio dell'apparato critico è solitamente il latino e i nomi degli studiosi o i titoli delle opere citate sono in varie lingue europee; perché l'apparato critico è in corpo minore, aumentando la difficoltà di riconoscimento. Per questi motivi il Perseus Project della Tufts University di Medford (MA, USA), l'Open Philology Project dell'Università di Lipsia e vari partner internazionali, fra cui la Mount Allison University di Sackville (NB, Canada) e il CNR-ILC di Pisa, hanno cercato di coordinare i loro sforzi per migliorare l'accuratezza dell'Ocr applicato al greco antico (Almas et al. 2011), usando oppure adattando ed estendendo applicazioni open source, quali tesseract, gamera e ocropus/ocropy. I risultati ottenuti da Bruce Robertson (Mount Allison University) sono visibili online; si veda anche Robertson et al. 2014).

7. Tecniche per migliorare l'accuratezza dell'Ocr

In via sperimentale, si è dimostrato che l'allineamento dei risultati di molteplici sistemi di Ocr, applicati alle stesse immagini del testo, può essere

utile per migliorare l'accuratezza del risultato finale, se si applicano degli adeguati criteri di selezione ai risultati parziali discordanti (Boschetti et al. 2009). Tali criteri si basano sulla scelta di sequenze di caratteri che trovino riscontro in repertori di forme flesse esistenti nella lingua greca. Le tecniche di allineamento sono mutuate dalla bioinformatica, in quanto il procedimento per allineare sequenze testuali è del tutto analogo a quello che si applica alle sequenze di Dna.

8. Rischi di contaminazione fra edizioni

Quando si è in presenza di molteplici edizioni, di cui almeno una sia già stata corretta manualmente, si può applicare una strategia più aggressiva di auto-correzione (cioè di correzione automatica senza supervisione da parte di un esperto) mediante allineamento. Facendo corrispondere fra di loro le sequenze di caratteri di due edizioni diverse, una delle quali da correggere e l'altra certamente corretta, è possibile sostituire automaticamente parole contenenti caratteri errati con parole provenienti dall'altra edizione. È chiaro che il rischio di contaminazione fra edizioni diverse è molto alto, in quanto la parola identificata come un errore, potrebbe essere semplicemente una variante accolta a ragione dall'editore del testo, ma non presente nella lista delle forme flesse a nostra disposizione.

9. I modelli linguistici

Per questo gli errori auto-corretti con questa tecnica devono essere limitati a casi speciali, quando la differenza fra la sequenza che si suppone errata e la sequenza candidata per l'auto-correzione è di un solo carattere, tale da generare una successione di suoni impronunciabile per una parola greca (ad esempio, tau seguito da delta). È importante quindi avere a disposizione o costruire nuovi modelli linguistici per le lingue o per le varietà linguistiche in esame. Ai fini dell'auto-correzione dell'Ocr e della valutazione dell'accuratezza raggiunta, è importante avere a disposizione almeno un modello sillabico, per stabilire quali sequenze di caratteri producono catene sillabiche ben formate in greco, per la valutazione di nomi propri e di varianti ortografiche non ancora acquisiti nelle basi di dati a disposizione, e un modello morfologico per la valutazione delle forme flesse. Dopo la revisione manuale dei testi digitalizzati, grazie all'arricchimento del corpus testuale, anche le liste di forme flesse hanno la possibilità di essere incrementate con nuovi nomi propri o con nuove varianti ortografiche e morfologiche.

10. L'Ocr su incunabula

Più le edizioni a stampa sono antiche, più il riconoscimento è difficile, fino alla punta estrema rappresentata dagli incunabula. Grazie al lavoro di Uwe Springmann (Springmann et al. 2014) e del CIS group dell'Università di Monaco di Baviera, l'Ocr su incunabula in lingua latina sta raggiungendo livelli di accuratezza impensabili fino a cinque anni fa. Il riconoscimento dei glifi presenti negli incunabula è reso particolarmente complicato, oltre dalle tecniche di stampa e dalle ferite del tempo, anche dalla presenza di numerose legature e abbreviazioni, ereditate dalle pratiche medievali, che è opportuno codificare secondo le linee guida della Medieval Unicode Font Initiative.

11. L'handwriting recognition e il word spotting

Per completezza, vale la pena accennare ad altri campi di ricerca che coinvolgono l'estrazione di informazioni testuali dalle immagini. Affine all'Ocr, ma molto più complesso per la difficoltà di segmentare i grafemi e per la variabilità degli stessi, è il riconoscimento della scrittura manuale. L'*handwriting recognition* allo stato dell'arte sfrutta tecniche di *deep learning*, basate sull'impiego di reti neurali, per la classificazione dei grafemi scritti a mano (si veda ad esempio Nielsen 2015). Anche su testi a stampa, quando l'Ocr non dà risultati soddisfacenti, in particolare a causa della difficoltà di segmentare i glifi, si può applicare con successo, almeno per le parole a più alta frequenza e quindi con un maggior numero di campioni all'interno del testo, la tecnica del *word spotting*, cioè del riconoscimento della parola come blocco unico, come se fosse un monogramma.

12. La correzione collaborativa

Allo stato attuale, il riconoscimento automatico non raggiunge ancora i livelli di accuratezza di un correttore di bozze esperto. Per questo i testi digitalizzati automaticamente hanno bisogno di un delicato e costoso (in termini di tempo e, di conseguenza, di denaro) lavoro di revisione. Nei paragrafi successivi vedremo alcune pratiche di correzione collaborativa, che stanno producendo risultati di rilievo o quanto meno promettenti.

13. WikiSource

Una delle più diffuse applicazioni web per la correzione collaborativa di testi digitalizzati è WikiSource, piattaforma nata in seno a WikiMedia, con lo scopo di facilitare l'opera di verifica delle fonti di Wikipedia e di correggere eventuali errori alla fonte, dovuti allo scorretto riconosci-

mento dei caratteri tramite Ocr. Lo scopo iniziale di controllare fonti enciclopediche a stampa, si è poi esteso, principalmente, a testi di interesse storico e letterario. I volontari del mondo WikiMedia possono caricare le immagini di edizioni a stampa, applicare l'Ocr tramite la piattaforma o caricare il testo digitalizzato per altra via, e possono poi correggere il testo digitale comparandolo con la corrispondente immagine affiancata.

14. La correzione dell'Ocr come esperienza didattica

La correzione collaborativa, almeno nella nostra esperienza (Rizzetto et al. 2017) può avere una tangibile valenza didattica. Il progetto sul ritorno del greco in occidente nel XV secolo, coordinato da Paola Tomè, ci ha dato l'opportunità di coinvolgere più di quaranta studenti di licei classici del veneto, per la correzione dell'Ocr applicato da Uwe Springmann all'*incunabulum* dell'*Orthographia graeca* di Giovanni Tortelli, 1471. Gli studenti hanno dimostrato di aver colto da un lato l'importanza di contribuire all'arricchimento di risorse digitali utili non soltanto a fini didattici, ma anche di ricerca e dall'altro il valore di confrontarsi direttamente con la rappresentazione digitale della fonte primaria, senza la mediazione dell'editore contemporaneo.

15. Studiare l'ergonomia dei sistemi di correzione collaborativa

La correzione collaborativa stessa può diventare oggetto di studio, al fine di comprendere quali siano i modi migliori per disporre il testo e l'immagine, per catturare l'attenzione del correttore in caso di probabile presenza di errore, etc. Abbiamo attivato una collaborazione con il Centro Interdipartimentale di Progettazione e Ricerca di Ateneo 'Scienza Nuova' dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, con lo scopo di acquisire dati sperimentali tramite l'*eye tracker*, uno strumento che misura i movimenti oculari rivolti verso uno schermo da parte del soggetto sotto osservazione. Il lavoro è ancora in una fase aurorale, tuttavia cominciano già ad emergere i primi risultati relativi alle diverse strategie di fissazione sull'immagine per minimizzare i tempi di riconoscimento, massimizzando il numero di errori riconosciuti.

16. Conclusione

Si conclude qui questo breve *excursus* sull'estrazione del testo dalle immagini tramite Ocr e tecniche affini. Migliorare l'accuratezza dell'Ocr storico è molto importante in questa delicata fase di passaggio dalla stampa al

digitale perché, come in tutti i passaggi di supporto, ciò che sarà lasciato da parte o ciò che riceverà un trattamento non adeguato, rischia di andare perduto o di essere trasmesso con guasti insanabili (si veda sull'argomento Roncaglia 2010).

Bibliografia

Almas et al. 2011
B. Almas, A. Babeu, D. Bamman, F. Boschetti, L. Cerrato, G. R. Crane, B. Fuchs, D. Mimno, B. Roberston, D. Smith, *Towards Dynamic Variorum Editions*, white paper, 2011.

Boschetti et al. 2009
F. Boschetti, M. Romanello, A. Babeu, D. Bamman, G. R. Crane, *Improving OCR Accuracy for Classical Critical Editions*, in M. Agosti, J. Borbinha, S. Kapidakis, C. Papatheodorou, G. Tsakonas (eds), *Research and Advanced Technology for Digital Libraries*. ECDL 2009. Lecture Notes in Computer Science, vol. 5714. Springer, Berlin, Heidelberg 2009, 156-167.

Nielsen 2015
M. A. Nielsen, *Neural Networks and Deep Learning*, s.l., 2015.

Piotrowski 2012
M. Piotrowski, *Natural Language Processing for Historical Texts*, Toronto 2012.

Rath, Manmatha 2003
T. M. Rath, R. Manmatha, *Features for Word Spotting in Historical Manuscripts in Proc. of the 7th Int'l Conf. on Document Analysis and Recognition* (ICDAR), Edinburgh, Scotland, August 3-6, 2003, vol. 1, 218-222.

Rizzetto et al. 2017
M. Rizzetto, A. Trevisiol, D. Falcone, N. Pilon, P. Tomè, F. Boschetti, E. Bighin, U. Springmann, *Nuove frontiere delle Digital Humanities in classe: esperienze dal campo*, in F. Boschetti (ed.), *Book of Abstracts* AIUCD 2016, Firenze 2017, 119-122.

Robertson et al. 2014
B. Robertson, C. Dalitz, F. Schmitt, *Automated page layout simplification of Patrologia Graeca*, in *Proceedings of the First International Conference on Digital Access to Textual Cultural Heritage* (DATeCH '14). ACM, New York, NY, USA 2014, 167-172.

Roncaglia 2010
G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione: sei lezioni sul futuro del libro*, Bari 2010.

Springmann et al. 2014
U. Springmann, D. Najock, H. Morgenroth, H. Schmid, A. Gotscharek, F. Fink, *OCR of historical printings of Latin texts: problems, prospects, progress, in Proceedings of the First International Conference on Digital Access to Textual Cultural Heritage* (DATeCH '14). ACM, New York, NY, USA 2014, 71-75.

English abstract

This article discusses techniques and practices aimed at the extraction of textual content from images related to printed editions. Optical Character Recognition (Ocr) applied to scholarly editions of classical texts or applied to early printed editions is a challenging task, due to material issues, such as the bad quality of papers damaged by time, or due to linguistic issues, such as the lack of linguistic models suitable to a specific linguistic variety. This article illustrates some common strategies aimed at improving historic Ocr accuracy, such as the alignment of the textual sequences generated by different Ocr engines and the incremental enrichment of suitable linguistic models. Finally, some practices of collaborative Ocr proof-reading are described and discussed.

D'Annunzio ad Arezzo

Cristo, Maddalena e la metamorfosi pagana

Lorenzo Braccesi

In Elettra, nelle Città del silenzio, nella corona di sonetti dedicati ad Arezzo, ricorre un'evocazione dell'antico fortemente ideologizzata e dominata, in connubio di cristianesimo e paganesimo, dalla trasfigurazione di Gesù in Orfeo, e di Maria Maddalena in una Atena priva di attributi guerrieri. È proprio quest'ultima, la Maddalena, "il fiore di Magdala", che anima la sovrapposizione di immagini. Il poeta la scorge ad Arezzo, nella Cattedrale di San Donato, ritratta nell'affresco di Piero della Francesca presso il sarcofago marmoreo che, con relativo monumento funebre, custodisce i resti mortali del vescovo Guido Tarlati, della casa dei Pietramala, che, nei primi decenni del '300, governò tirannicamente la città (III, vv. 12-14. IV, vv. 1-8 = *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 393):

> Presso l'arca del crudo Pietramala
> vidi il fiore di Magdala, Maria.
> E un greco ritmo corse il pio silenzio.
>
> Forte come una Pallade senz'armi,
> non ella ai piè del mite Galileo
> si prostrò serva, ma il furente Orfeo
> dissetò arso dal furor dei carmi.
>
> Qui da tristi occhi profanata parmi,
> mentre a specchio del Ionio e dell'Egeo
> degna è che s'alzi in bianco propileo
> come sorella dei perfetti marmi.

La figura del "furente" Orfeo "arso dal furor dei carmi" è destinata ad ampia fortuna anche presso quanti, fra i letterati militanti, rifiutano la lezione dannunziana. Non escluderemmo, infatti, che, a lato delle suggestioni dalla drammaturgia tedesca, sia stato proprio il mitico cantore, quale ritratto dal poeta, a ispirare, di lì a un decennio, il titolo del grande libro poetico di Dino Campana. Orfici i suoi *Canti* proprio perché Orfeo è l'ultimo ideale rappresentante di un'umanità moralmente incorrotta, e lo è anche in virtù dell'assimilazione dannunziana con il Cristo.

Piero della Francesca, *Maddalena*, 1460-1466, affresco, Arezzo, Cattedrale dei Santi Pietro e Donato.

Concreta è la Maddalena affrescata nella chiesa aretina; vagheggiata dal poeta è, invece, la sua statua in candeggiante marmo "a specchio del Ionio e dell'Egeo". Scialba comunque l'evocazione e la trasfigurazione della sua immagine, destinata, nelle vesti di Athena, ad adornare della propria statua i propilei d'una città marinara.

Mentre robusta, vibrante, aggressiva è l'immagine della metamorfosi pagana del "mite" Galileo nel "furente" Orfeo che è "arso dal furor dei carmi". Come il "furente" si contrappone al "mite", così la parola di Gesù nell'avvenuta trasposizione di immagini non può che trovare rispondenza nel canto del mitico incantatore, che ovviamente è un canto estremo poiché il suo autore è "arso" dal sacro fuoco del comporre e dell'esternare la propria canzone. Gesù non è un superuomo, Orfeo sì. Alla metamorfosi

presiede la Maddalena che, come aveva dissetato Cristo, ora disseta Orfeo; sì Atena, ma Atena "senz'armi" perché al servizio delle muse. Nella dimensione delle grandi idealità e della gesta eroiche non c'è spazio per Cristo. Il poeta è emulo moderno del super-artista Orfeo, così come in *Maia* (XIV, vv. 22-108 = *Versi d'amore e di gloria*, II, pp.31-33), nel resoconto poetico del viaggio nell'Ellade, lo sarà del super-eroe Ulisse.

> Né dolcezza di figlio… – O Galileo,
> men vali tu che nel dantesco fuoco
> il pilota re d'Itaca Odisseo.

Così cantava il poeta, nel preludio alle *Laudi*, nell'inno *Alle Pleiadi e ai Fati* (vv. 31-33 = *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 4), opponendo a Cristo l'Ulisse dantesco. Ma, se d'Annunzio antepone all'umana vicenda "dell'Uom crocifisso" l'azione del superuomo, sia esso Ulisse od Orfeo, non antepone nessun altro simbolo all'emblema della croce. Per lui simbolo assoluto non per memoria di Gesù, ma per eredità della svastica ariana che, secondo il Rig-Veda, avrebbe generato il fuoco. Inequivocabile l'insegnamento di Maia (VII, vv. 190-202 = *Versi d'amore e di gloria*, II, p. 65 sg.).

> Zeus, se più bella ti parve
> dell'Uom vincolato la rupe
> alta silente nell'etra,
> più bella dell'Uom crocifisso
> è la croce, segno del Fuoco
> primiero ch'espressero gli Arii
> dal ramo duplice attrito.
>
> Deposto il cadavere molle
> fu di sul segno infamato;
> ma i cinerei servi
> moltiplicarono il tristo
> simulacro in tutte le vie
> della Terra […].

Qui nella polemica anticristiana si fondono due elementi: l'ammaestramento di Nietzsche, con relativo richiamo alle tradizioni aria, e il più nostrano insegnamento carducciano relativo ai "cinerei servi" che moltiplicano il tetro "simulacro" per tutta la terra una volta deposto il cadavere di Gesù (definito "molle" per debito visivo delle pietà michelangiolesche). Due – offerti a Zeus – sono qui i simboli della comparazione: la rupe di Prometeo e la croce di Cristo. Il primo offre all'umanità gli strumenti del

progresso, e anzitutto il dono del fuoco provocato dal "duplice attrito" di due rami incrociati tra loro. Il secondo, con il suo martirio su due tronchi incrociati, esalta un simbolo, che diverrà sì tetro appannaggio religioso, ma che è emblema di progresso universale. Entrambi pagano, avvinti alla rupe o alla croce, il loro agire in favore dell'umanità: l'uno per l'invidia degli dèi, l'altro per la stoltezza degli uomini.

Per l'inserimento del tema in un più ampio contesto storico, vd. L.B., *Archeologia e Poesia*, 1861-1911, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011.

English abstract

In *Elettra* and in *Città del Silenzio* – the series of sonnets by Gabriele D'annunzio dedicated to Arezzo – an evocation of Classical Antiquity through the overlapping of Christian and pagan figures can be identified: Jesus transfigured as Orpheus, and Mary Magdalene as Athena deprived of her warlike attributes. As D'Annunzio – impressed by Piero della Francesca's fresco in Arezzo – writes , "the flower of Magdala", i.e. Mary Madgdalene herself, animates the switching of images.

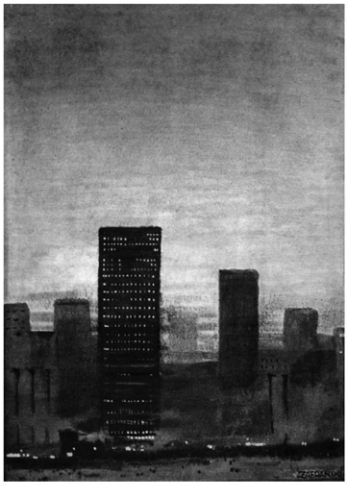
Peter Behrens e l'America

Giacomo Calandra di Roccolino

Una lettera, venduta recentemente a un'asta a Monaco, offre uno spaccato assai vivido dello stato di frustrazione in cui si trovava Peter Behrens alla fine della sua carriera. Nel Settembre del 1931, in una Berlino schiacciata della recessione dovuta alla crisi del 1929, Behrens era alle prese con la realizzazione della sua penultima opera nonché di quella più 'americana' di tutta la sua produzione: la costruzione delle due *Bürohochhäser* di Alexanderplatz.

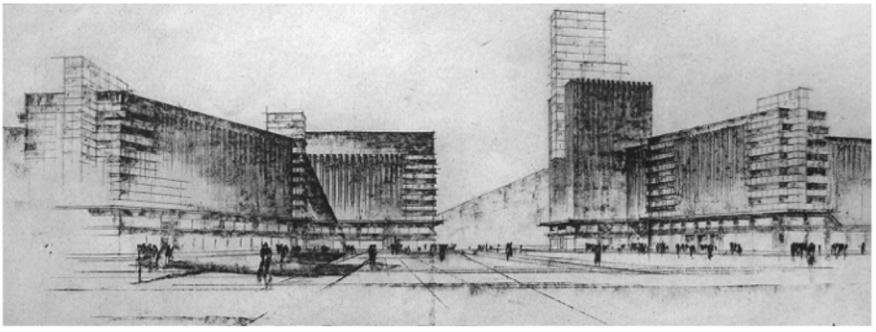
Rispondendo ad Annemarie Pallat che gli domandava se potesse assumere il figlio Peter nel suo studio, Behrens scrisse: "[...] l'idea che io debba essere annoverato tra architetti pieni di lavoro, purtroppo non corrisponde più a verità" e a proposito dei due edifici in costruzione, aggiungeva:

> [...] questo lavoro, per quanto concerne la preparazione dei piani e di tutti i dettagli, volge al termine. Ciò dipende dal fatto che tale lavoro, che io avevo assunto in accordo con gli Americani, è stato portato avanti seguendo il metodo americano del processo edilizio, secondo cui tutti i disegni, fino all'ultimo dettaglio sono determinati prima dell'inizio della fase di cantiere.



E così concludeva: "Il progetto [...] non è così redditizio, come può sembrare a persone non direttamente coinvolte". Da queste poche righe traspare una malcelata delusione non solo per i metodi imposti dagli investitori americani nella realizzazione e nella definizione del progetto, ma anche e soprattutto per il metodo speculativo che dopo l'affidamento dell'incarico aveva caratterizzato le successive fasi del progetto.

Per il sessantatreenne Behrens, la riqualificazione di Alexanderplatz avrebbe dovuto rappresentare il coronamento della sua fruttuosa carriera di architetto. Il concorso era stato bandito nel 1928 dallo *Stadtbaurat* Martin Wagner nell'ambito dell'ambizioso programma di rinnovamento urbano da lui promosso e finalizzato a trasformare la vecchia Berlino in una *Weltstadt*. Il modello cui Wagner si ispirava era proprio la metropoli americana, caratterizzata dai grandi centri commerciali, dai grattacieli, dalla frenesia del traffico automobilistico e dall'illuminazione artificiale, che consentiva di vivere la città anche di notte.



Peter Behrens, progetto di concorso per Alexanderplatz, 1928.

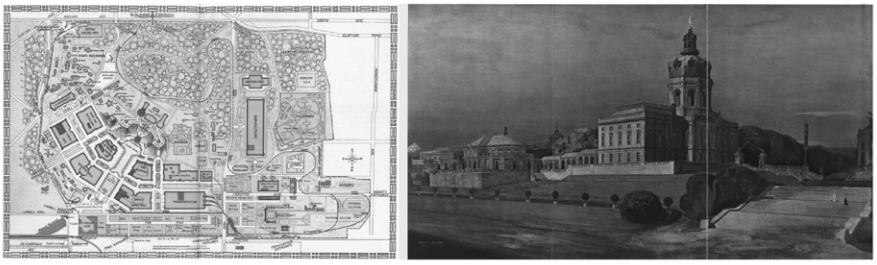
Behrens aveva presentato al concorso un progetto che incarnava pienamente i principi architettonici che aveva avuto modo di apprendere negli anni, grazie alla sua conoscenza diretta dell'architettura e della società americane. Aveva inoltre pubblicato numerosi saggi sul tema dell'edificio a torre e aveva maturato una piena consapevolezza di come affrontare i temi proposti dal concorso.

Benché non si fosse aggiudicato il primo premio, alla fine gli era stata affidata la costruzione. Behrens era infatti l'unico tra i sei progettisti invitati, la cui fama e le cui opere erano state recepite negli Stati Uniti, cosicché gli investitori americani – che avrebbero finanziato la sistemazione della piazza e la costruzione dei due edifici amministrativi – chiesero ed otten-

nero dall'amministrazione di Berlino che gli assegnasse la realizzazione. Alla fine, soprattutto per motivi economici, il progetto fu completamente modificato e perse molte delle qualità che aveva nella sua prima versione. Probabilmente Behrens era rimasto profondamente deluso dal modo di agire degli Americani e dal sistema economico cui fino a quel momento aveva guardato con ammirazione.

L'ammirazione per gli Stati Uniti, per quel 'mondo nuovo', privo di passato, che aveva saputo inventare nuove forme architettoniche e urbane, risaliva agli inizi della sua carriera quando, dopo i primi anni a Monaco, la sua fama era decollata grazie all'esperienza presso la colonia degli artisti di Mathildenhohe a Darmstadt, dove aveva potuto gettare le basi per quel nuovo concetto di *Gesamtkunstwerk* che avrebbe dato origine, di lì a breve, al *Deutscher Werkbund.*

Il primo contatto diretto tra Behrens e gli Stati Uniti era avvenuto grazie all'Esposizione universale di St. Louis del 1904 – la Louisiana Purchase Exihibition, una delle più grandi mai organizzate. La mostra fu inaugurata con un anno di ritardo rispetto alla data inizialmente stabilita, il 1903. In quell'anno ricorreva il centenario della compravendita della colonia francese della Louisiana e del suo ingresso ufficiale nella federazione americana.



St. Louis, *Louisiana Purchase Exhibition*, 1904. Planimetria generale dell'Esposizione; veduta del padiglione tedesco, realizzato in forme barocche.

Spostando di un anno l'Esposizione, si poté farla coincidere con i Giochi olimpici che si svolsero nell'estate di quell'anno. Per i paesi europei, la mostra fu l'occasione per mostrare gli obiettivi raggiunti in campo artistico e tecnico: la Germania investì somme considerevoli sia nella realizzazione del proprio padiglione, che riprendeva le forme barocche del castello di Charlottenburg, sia inviando le opere dei più importanti artisti e industriali attivi nel Paese.

Nel 1903 Peter Behrens era stato chiamato a dirigere la Kunstgewerbeschule a Düsseldorf e, anche grazie alla sua partecipazione due anni prima alla grande esposizione di Torino, riuscì a ritagliarsi un ruolo in questa manifestazione. Oltre al catalogo ufficiale della sezione tedesca, per il quale aveva disegnato la veste grafica e le decorazioni, poté presentare tre allestimenti d'interni: la Sala di lettura della Biblioteca civica di Düsseldorf, l'anticamera e l'ufficio del Direttore della sezione tedesca. Questi tre allestimenti furono realizzati ancora nello spirito artistico di Darmstadt. Behrens disegnò ogni elemento, che fu poi realizzato da un gruppo di artisti e artigiani tedeschi fra i quali era Rudolph Bosselt, che realizzò sia le sculture in legno sia quelle in marmo rosso. Nel progetto, coinvolse anche la moglie Elisabeth, Lilli, che è citata nel catalogo generale come autrice delle rilegature di alcuni volumi esposti nella Biblioteca. La Sala di lettura era caratterizzata da uno stile severo ed era completamente rivestita da una boiserie in cedro. Alcuni banchi erano disposti perpendicolarmente a un corridoio e addossati alla parete sulla quale si aprivano quattro finestre. Sul lato opposto, al centro, era collocato un grande camino in marmo rosso.

Peter Behrens, allestimento della sala di lettura della Biblioteca di Düsseldorf alla *Louisiana Purchase Exhibition*, St. Louis, 1904.

Benché l'Esposizione Universale di St. Louis fosse la prima occasione di presentare il proprio lavoro sul suolo americano, non esistono prove che Berens si sia recato personalmente in America in occasione dell'esposizione. Certamente però ebbe un resoconto diretto dal suo collega Hermann Muthesius, che aveva visitato la mostra e pubblicò un articolo dai

toni entusiastici sulla rivista "Deutsche Kunst und Dekoration". Nell'articolo, Muthesius sottolinea l'elevata qualità degli ambienti allestiti dai più importanti artisti e architetti di lingua tedesca: oltre a Behrens, Alfred Grenander, Wilhelm Kreis, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmidt e altri, e rimarca come "l'America abbia solo da imparare da questa esposizione".

In quegli anni l'attività di Behrens è ancora quasi totalmente focalizzata sulla produzione di oggetti d'arte applicata e sui caratteri tipografici che avevano scandito il suo lavoro negli anni precedenti. Per altro, per quanto riguarda la ricezione della sua opera, l'esposizione di St. Louis non fu la mostra più importante che Behrens ebbe occasione di organizzare Oltreoceano: essa rimase in realtà un episodio isolato, nonostante il grande successo di pubblico (quasi 20 milioni di visitatori) e il generale apprezzamento per l'arte applicata tedesca. Come ricorda lo stesso Behrens nel 1910 nel suo testo *Kunst und Technik*, vi fu un riconoscimento da parte americana della capacità degli artisti tedeschi nel campo del design, sancito dalla vendita di quasi tutti gli oggetti esposti. Ben più importante dal punto di vista della sua notorietà in America, fu la mostra itinerante del 1912-13.

Tra il 1904 e il 1912, avvengono alcuni incontri fondamentali nella vita di Peter Behrens, che segnano la sua definitiva affermazione come *Baukünstler*. Il primo è quello con il mecenate delle arti e collezionista Karl Ernst Osthaus il quale, nello stesso anno dell'Esposizione di St. Louis, invitò Behrens ad Hagen in Vestfalia per realizzare la Sala conferenze del Museo Folkwang, da lui fondato. Questo primo lavoro e la collaborazione con Osthaus, porterà a Behrens numerosi nuovi incarichi, facendo emergere sempre di più il suo interesse per l'architettura. Gli incarichi di maggior rilievo sono il crematorio del Cimitero di Delstern e le case Schröder, Cuno e Goedecke. Un secondo incontro importante fu quello con Emil Rathenau che nel 1907, dopo un primo incarico 'di prova' per la centrale elettrica di Fürstenwalde, affida a Behrens il ruolo di direttore artistico dell'AEG, dando avvio al periodo più importante della sua carriera.

Dopo la fondazione del *Werkbund* nel 1907, Osthaus, che in seguito sarebbe divenuto membro di quell'associazione, nell'estate del 1909 Behrens aveva fondato un nuovo museo: il Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, la cui concezione era affine e gli obiettivi erano paralleli a quelli del *Werkbund* stesso. Il museo si proponeva di promuovere l'opera dei maggiori artisti che si occupavano di arti applicate e di diffondere le

loro realizzazioni coinvolgendo il più vasto pubblico possibile attraverso mostre itineranti, conferenze e seminari. Osthaus aveva costruito negli anni una vasta rete di rapporti con artisti, collezionisti e direttori di musei e fu proprio tramite uno di questi, Paul Ferdinand Schmidt, curatore del Gabinetto delle Stampe al Kaiser Friedrich Museum di Magdeburg, che egli entrò in contatto con John Cotton Dana, direttore del Museo d'arte di Newark in New Jersey.

Dana era stato bibliotecario della Free Public Library di Newark, era un appassionato estimatore dell'arte tedesca: avendo molto apprezzato la sezione tedesca dell'Esposizione Universale di St. Louis, era convinto che fosse dovere dei musei tentare di elevare il gusto estetico del pubblico e favorire lo sviluppo dell'arte industriale. Nel 1909, lo stesso anno del Deutsches Museum di Hagen, egli aveva fondato insieme al proprietario di un grande magazzino di Newark la *Newark Museum Association*. Dana riteneva che l'arte applicata non fosse un'arte minore rispetto alla pittura o alla scultura e decise di farsi promotore in America di una mostra monografica dedicata alle arti applicate tedesche. La mostra sarebbe stata la prima di questo genere negli Stati Uniti e avrebbe fatto tappa in sei dei più importanti musei americani.

Preso contatto con Osthaus e con i rappresentanti del *Werkbund* nel 1911, Dana delegò lo stesso Osthaus l'organizzazione e la scelta degli oggetti da esporre, e si occupò di prendere contatto con i suoi colleghi di St. Louis, Chicago, Indianapolis, Cincinnati, Pittsburgh e di organizzare il trasporto dei materiali in America. Dal canto suo Osthaus accolse con entusiasmo la proposta e si attivò per scegliere gli oggetti da esporre e per trovare sostenitori, nonché altre istituzioni che potessero mettere a disposizione parte delle loro raccolte. La mostra intitolata *Deutsche Kunstgewerbe/German applied arts* fu inaugurata a Newark il 14 marzo del 1912. La mostra esponeva sia oggetti d'uso quotidiano, sia elementi decorativi per interni come tappezzerie, stoffe decorative e linoleum. Vi erano oggetti in vetro, pelle, legno metallo, ma anche manifesti pubblicitari: uno dei fini della mostra era infatti la promozione e la diffusione a livello commerciale dei prodotti esposti.

Tra i più di mille oggetti raccolti e mostrati in America, uno degli artisti più rappresentati era proprio Behrens che, inoltre, come aveva già fatto in diverse altre occasioni lavorando con Osthaus ad Hagen, curò le due edizioni – tedesca e inglese – del catalogo della mostra. Le sue creazioni, in tutto 70 pezzi, erano divise tra sezioni che andavano dall'architettura, agli oggetti d'uso quotidiano come i bicchieri, ai caratteri tipografici e agli

Peter Behrens, copertina del catalogo della mostra *Deutsches Kunstgewerbe/German applied arts* nella versione tedesca e americana, 1912.

elementi di arredo – come linoleum, carte da parati e linkrusta. Come si è detto, in mostra furono esposti anche manifesti pubblicitari (due in tutto), a testimoniare la sempre maggiore importanza della *reclame* nella nuova epoca. La sezione più importante della mostra però, la prima ad aprire il catalogo introdotta da una breve testo di Osthaus, era quella dedicata all'architettura.

La mostra itinerante da Newark si spostò a St. Louis, Chicago, Indianapolis, Cincinnati e Pittsburgh per concludersi a New York: Behrens ebbe così modo di mostrare le proprie architetture attraverso foto in grande formato che riassumevano le sue realizzazioni ad Hagen e a Berlino, con una predominanza per le sistemazioni interne. È interessante notare come la sezione "Baukunst", fortemente voluta da Osthaus, fosse presentata solo attraverso riprese fotografiche, senza nessun disegno o modello. La mostra fu un grande successo di pubblico, anche grazie al notevole risalto dato dai quotidiani delle diverse città. L'ultima tappa della mostra a New York che trovò spazio al National Art Club, fu realizzata in aggiunta alle tappe previste, a seguito della richiesta fatta da un membro di quell'associazione, che aveva visto la mostra a Newark.

Alla fine tutti gli oggetti non venduti furono rimandati in Europa e furono riallestiti da Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks nel padiglione

Deutsches Kunstgewerbe / German applied arts, allestimento di Indianapolis (sinsitra) e di New York (destra), 1912.

tedesco dell'Esposizione Universale di Gant del 1913. In quest'occasione fu riservata a Behrens una stanza monografica, perché potesse esporre i numerosi oggetti da lui creati.

La mostra itinerante in America segnò l'inizio di una rivoluzione del gusto negli Stati Uniti e rese popolari il design e la decorazione moderna. L'obiettivo – che era quello di "promuovere la comprensione di questo importante movimento moderno di design, nella speranza che un movimento parallelo possa essere iniziato nel nostro paese" – fu dunque raggiunto con grande successo: oltre ad aver diffuso le idee del Werkbund, l'esposizione fu l'occasione per mostrare che artisti e designer potevano lavorare con successo nella produzione industriale su scala commerciale.

Il 1912 è anche l'anno della prima visita documentata di Behrens in America. Il viaggio, nonostante si svolgesse in concomitanza con la mostra *Deutsche Kunstgewerbe*, è legato in realtà a un altro progetto – il primo, a quanto sappiamo, redatto da Behrens per un edificio da costruire in America: la nuova ambasciata tedesca a Washington. Questa vicenda si intreccia a un'altra figura importante nei rapporti tra Behrens e gli Stati Uniti: il *Legationsrat* Edmund Schüler, un diplomatico dipendente del Ministero degli Esteri che rimarrà uno dei pochi amici di Behrens anche negli ultimi anni della sua vita. Non a caso sarà proprio Schüler a pubblicare un lungo articolo in morte di Peter Behrens, nel febbraio del 1940.

Come si evince proprio dal *Nachruf*, Schüler era venuto in contatto con Behrens nel 1910 tramite Theodor Wiegand, il famoso archeologo che si era fatto costruire una magnifica villa da Behrens a Dahlem, alla periferia di Berlino. Schüler era alla ricerca di un architetto per la costruzione di

una nuova ambasciata a Pietroburgo, ed era intenzionato a trovare un *Baukünstler* che potesse interpretare al meglio lo spirito tedesco. Behrens e Schüler lavorarono a stretto contatto, con frequenti viaggi in Russia lungo tutto il periodo del progetto, dalla prima proposta all'inaugurazione dell'edificio.

Nell'estate del 1912, mentre l'ambasciata a Pietroburgo era ancora in costruzione, si fece sempre più pressante la necessità di trovare una sistemazione adeguata anche per l'ambasciatore tedesco a Washington; pertanto il governo decise di chiedere a Behrens di far parte della commissione incaricata di redigere un progetto di massima per la nuova ambasciata negli Stati Uniti. Una lettera autografa di Behrens conservata negli archivi di Berlino contiene la risposta positiva di Behrens alla proposta e la sua speranza di poter assumere, in seguito, anche l'incarico della realizzazione. Nel testo Behrens assicura le autorità di poter redigere un progetto preliminare già entro il mese di novembre "[...] giacché il programma funzionale è quasi del tutto corrispondente a quello dell'ambasciata realizzata a Pietroburgo [...]". La commissione fu quindi inviata a Washington per visitare il lotto di progetto e per prendere contatto con l'ambasciatore tedesco. Behrens, insieme agli altri membri della commissione partì il 26 settembre 1912 da Amburgo sul piroscafo "Cleveland" della Hamburg-Amerika Linie e giunse a New York la mattina del 2 ottobre. Una descrizione della grande impressione suscitata in lui dal primo incontro con la metropoli americana fu pubblicata l'anno seguente nel "Berliner Morgenpost", che aveva chiesto ad alcuni protagonisti della vita economica e culturale di Berlino di esprimersi sull'opportunità di costruire grattacieli nella capitale:

> Non posso rammentarmi nessuna impressione maggiore di quella che provai entrando nel porto di New York, quando all'orizzonte, dalla leggera nebbia, la City apparve come un potentissimo miraggio.

Manhattan, 1912.

L'articolo di Behrens – *Berlins dritte Dimension* – contiene la descrizione di questo momento 'rivelatore': si tratta del primo testo nel quale Behrens esprime un giudizio sull'architettura americana ed è una delle fonti principali per comprendere la grande impressione suscitata nell'architetto dai grattacieli di New York e dagli altri nuovi tipi architettonici presenti e ormai consolidati in America, come ad esempio i grandi centri commerciali. Le impressioni riportate dal viaggio negli Stati Uniti (che saranno condivise negli anni successivi da tutti i protagonisti del Movimento Moderno) sono essenziali per comprendere quale fu in seguito l'approccio di Behrens nei confronti dello spazio urbano, e trovarono poi una parziale realizzazione nel progetto per Alexanderplatz.

Nel 1914 fu bandito il concorso per la nuova ambasciata di Washington, concorso al quale Behrens non partecipò poiché era stato invitato a far parte della giuria: in questo modo si intendeva evitare una sua diretta partecipazione, visto che le spesi ingenti sostenute dal governo per la realizzazione dell'ambasciata a Pietroburgo avevano alimentato per mesi polemiche sui quotidiani ed erano diventate un caso politico. Nonostante Bruno Möhring si fosse aggiudicato il primo premio nel concorso, il progetto fu abbandonato a causa dello scoppio della Prima Guerra Mondiale. Solo molti anni dopo, sotto il regime hitleriano, per diretto interessamento del Führer e sotto la supervisione di Albert Speer, sarà ripresa l'idea di realizzare l'ambasciata a Washington, per la quale anche Behrens, nel 1938, redigerà una propria seconda proposta. Di questi progetti, non è stato possibile ritrovare, finora, alcun documento.

Nonostante l'abbandono del progetto per Washington, negli anni Venti si intensifica lo scambio dei protagonisti dell'architettura tedesca e dello stesso Behrens con gli Stati Uniti. Nel 1922 una nuova mostra sulle arti applicate tedesche fu organizzata a Newark da John Cotton Dana, ma, nonostante il suo ruolo presso il *Werkbund*, Behrens non partecipò all'esposizione.

Nel frattempo, Edmund Schüler giocava a sua volta un ruolo centrale nel promuovere l'architettura tedesca in America, e quella americana in Germania. A partire dalla fine del 1923, Schüler si reca varie volte negli Stati Uniti, rimanendovi anche per diversi mesi, al fine di raccogliere materiale per il suo progetto di organizzare una grande mostra sull'architettura americana in Germania. La mostra *Neue amerikanische Baukunst*, dopo una lunga fase preparatoria, fu inaugurata nel 1925 all'Akademie der Künste di Berlino e in seguito si spostò in numerose città, fra le quali

Amburgo, dove fu presentata nel 1926. La mostra raccoglieva numerosissimi esempi di grattacieli e progetti dei maggiori architetti americani. Un'ampia sezione era dedicata all'opera di Luis Sullivan e alla scuola di Chicago. Di fatto la mostra fu la prima e la più importante dedicata all'architettura americana in terra tedesca e non è un caso che di lì a poco, moltissimi architetti compiranno il loro 'Grand Tour' in America, riportando le impressioni dei loro viaggi: così faranno Mendelsohn nel 1926 e Gropius nel 1928.

In occasione della mostra, Schüler strinse amicizia con gli editori delle maggiori riviste di architettura americane "The American Architect" e "Architectural Forum", che in parte sosterranno i costi della mostra. Grazie a questi contatti Behrens ha l'occasione di pubblicare nello stesso anno due lunghi articoli in "The American Architect"; nel '25 vengono infatti pubblicati a New York nell'ordine: *Administration Buildings for Indastrial Plants*, in cui Behrens presenta i suoi progetti per gli edifici amministrativi della Mannesmann a Düsseldorf, della Continental ad Hannover e della Höchst a Francoforte, e *Seeking Aesthetic Worth in Industrial Buildings*. Oltre a questi due articoli, ripresi in ogni caso entrambi da coeve pubblicazioni tedesche, Behrens, che dal 1922 era stato chiamato all'Akademie der bildendende Künste a Vienna, si impegnò nel promuovere il lavoro dei colleghi austriaci negli Stati Uniti, pubblicando in America nella rivista "The Journal of the American Institute of Architects" il saggio *The Work of Josef Hoffmann* che fu pubblicato anche, contemporaneamente nella rivista "Architecture. A magazine of architecture and the applied arts and crafts".

Grazie alla risonanza di questi articoli, Behrens fu riconosciuto in America come uno dei maggiori rappresentanti dell'architettura moderna tedesca ed europea, tanto che nel maggio del 1927 fu nominato membro onorario e corrispondente del *American Institute of Architects*, un titolo raramente concesso ad architetti stranieri e di cui si fregerà da quel momento fino alla fine della sua vita.

Edmund Schüler fu anche fautore di un ulteriore incontro che permise a Behrens, pochi anni dopo, di portare in America la sua ultima mostra: il contatto con William Muschenheim. Muschenheim era un giovane studente americano di architettura, figlio del proprietario dell'Hotel Astor a Times Square, NYC. Come raccontato dallo stesso Muschenheim, durante una delle numerose cene di gala organizzate presso l'albergo, ebbe la fortuna di sedere proprio accanto a Schüler, che si trovava in America per

organizzare la sua mostra. Quando Schüler seppe che il giovane studiava architettura e che conosceva il tedesco, lo mise in contatto con Behrens. I due si incontrarono a Berlino nel giugno del 1924 e nel settembre dello stesso anno Muschenheim iniziò a studiare presso la *Meisterschule* di Peter Behrens a Vienna.

La *Meisterschule* era un corso *post lauream* tenuto da Behrens in collaborazione con l'architetto Alexander Popp, in seguito coautore della *Tabakfabrik* a Linz. Behrens, che in quel momento viaggiava molto tra Vienna e Berlino avendo due studi di architettura, si recava solo di tanto in tanto all'Accademia per vedere lo sviluppo dei progetti. La *Meisterschule*, strutturata come un vero e proprio atelier, era caratterizzata dalla grande libertà lasciata agli studenti nella scelta del tema progettuale, poiché Behrens riteneva che la creatività dei giovani dovesse essere incentivata. Alla fine di un percorso di tre anni, gli iscritti ricevevano un attestato, mentre i progetti migliori venivano premiati ogni anno con il cosiddetto *Behrens-Preis*. Questa scuola di eccellenza era un *unicum* tra le scuole europee di allora e richiamava giovani architetti da ogni parte d'Europa.

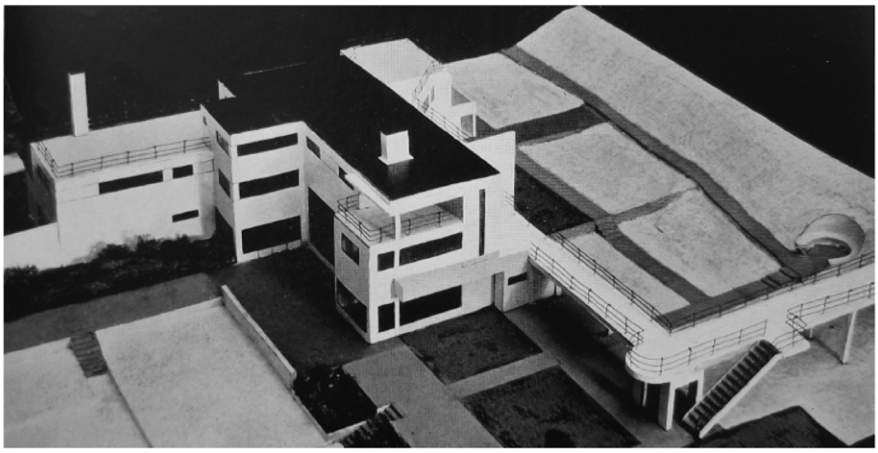
Dopo i primi anni di attività a Vienna, Behrens decise di organizzare una mostra con i migliori progetti degli studenti e alcuni dei suoi lavori più importanti. La mostra fu allestita in una prima versione nel 1924 e fu portata per la prima volta a Vienna proprio presso l'Accademia. In seguito Behrens si impegnò per portarla a Berlino, dove fu presentata nel marzo del 1926 presso il Museum für Kunst und Gewerbe con il titolo *Baukünstlerische Entwürfe von Peter Behrens und seiner Wiener Akademischen Meisterschule*. In seguito, dal 29 novembre del 1926 al 2 gennaio del 1927, approdò a Essen e infine ad Amburgo dove fu allestita dal 22 gennaio al 19 febbraio del 1927. La stessa mostra, ampliata e arricchita da nuovi lavori degli studenti, grazie all'appoggio di William Muschenheim poté essere allestita anche a New York, dove fu inaugurata ufficialmente il 21 aprile del 1930, alla presenza del console austriaco e di altre autorità.

A differenza delle altre mostre americane di Behrens, la mostra *Exhibition of Plans and Models of Projects by Prof. Behrens and his Pupils at the Master School of Architecture of the Fine Arts Academy in Vienna* era incentra esclusivamente sull'architettura. Fortunatamente sono rimaste alcune immagini che documentano nel dettaglio sia l'allestimento sia la consistenza dei materiali esposti.

Sala principale della mostra *Exhibition of Plans and Models of Projects by Prof. Behrens and his Pupils at the Master School of Architecture of the Fine Arts Academy in Vienna*, New York, 1930; Alexander Popp, copertina del catalogo della mostra, 1930.

L'esposizione constava di ben 92 progetti realizzati da 37 diversi architetti diplomati a Vienna. I progetti degli studenti erano disposti in un'ampia sala centrale mentre due sale piú piccole, all'inizio e alla fine della mostra, erano dedicate a illustrare i progetti del Maestro. I progetti di Behrens esposti comprendevano i lavori realizzati in 20 anni, tra il 1908 e il 1928, escludendo le opere precedenti alle fabbriche dell'AEG. Mentre i progetti degli studenti erano rappresentati attraverso disegni e molti erano accompagnati da modelli volumetrici in gesso, quelli di Behrens erano rappresentati per lo più da fotografie e disegni, anche in grande formato. Behrens fu quasi certamente presente all'inaugurazione della mostra, visto che pochi giorni dopo, il 27 aprile, tenne una conferenza sulla scuola di Vienna: "The Architectural movement in Vienna".

È probabile che in occasione dell'inaugurazione abbia parlato del senso della Meisterschule e abbia in qualche modo anticipato quanto poi scritto a introduzione del volume *Peter Behrens und seine wiener Akademische Meisterschule*, pubblicato a Vienna in tedesco e inglese nel 1930. Nel testo Behrens indica quale sia a suo parere il modo migliore per educare i giovani architetti, e quali le materie più importanti che una scuola di architettura dovrebbe trasmettere alle giovani generazioni. Il volume, che illustra il lavoro di Behrens e degli studenti, è di fatto il catalogo della mostra e in esso trovano spazio molti dei progetti presentati a New York e nelle altre città dove poi la mostra fece tappa, riprendendo grosso modo il tour svoltosi 18 anni prima. Muschenheim partecipò alla mostra con tre progetti tra cui uno che gli era valso il *Behrens-Preis* nel 1927, la Casa sulle dune, un progetto di forte impronta razionalista, ma che allo stesso tempo teneva in considerazione gli insegnamenti ricevuti dal Maestro.



William Muschenheim, Casa sulle dune, Modello, 1927.

Conclusi i suoi studi, Muschenheim tornò in America e lavorò per un certo periodo con Josef Urban, l'architetto austriaco trasferitosi a New York già nel 1909, pubblicando con lui alcuni articoli sul colore in architettura. In seguito, realizzò numerosi progetti e assunse la cattedra di architettura presso l'Università di Ann Arbour nel Michigan. Come i suoi (ben più noti) colleghi Walter Gropius e Mies van der Rohe, che avevano appreso da Behrens l'arte di pensare per principii, anche Muschenheim trasmise ai suoi studenti le teorie di Peter Behrens, com'è testimoniato dal volume *Elements of the Art of Architecture* pubblicato a Londra nel 1966, proseguendo in qualche modo l'opera educativa cominciata a Vienna dal suo maestro.

Il rapporto con l'America può essere visto quindi come un filo rosso che si intreccia con tutti i momenti principali dell'attività artistica di Behrens – dalla mostra del 1904 all'ultimo progetto per l'ambasciata di Washington nel 1938. Se i suoi rapporti con gli Stati Uniti non furono sempre fortunati, le mostre, i progetti e soprattutto gli scritti che lo legano a quel paese, costituiscono in ogni caso un momento importante nella sua riflessione teorica e meritano sicuramente di essere ulteriormente approfonditi.

Bibiliografia

Behrens 1925
Peter Behrens, *Administration Buildings for Indastrial Plants*, in "The american architect", 1925.

Behrens 1925a
Peter Behrens, *Seeking Aesthetic Worth in Industrial Buildings*, in "The american architect", 1925.

Calandra di Roccolino 2010
Giacomo Calandra di Roccolino, *La piazza della metropoli. Alexanderplatz, ruolo urbano e composizione,* Venezia 2010.

Frank 2015
Hartmut Frank / Karin Lelonek, *Peter Behrens, Zeitloses und Zeitbewegtes : Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900 - 1938*, Hamburg 2015.

Grimme 1930
Karl Maria Grimme, *Peter Behrens und seine wiener Akademische Meisterschule,* Wien 1930.

Krawietz 1995
Georg Krawietz, *Peter Behrens im Dritten Reich,* Weimar 1995.

Muschenheim 1966
Wilhelm Muschenheim, *Elements of the Art of Architecture,* London 1966.

Muthesius 1905
Hermann Muthesius, *Die Wohnungskunst auf der Weltausstellung in St. Louis 1904*, in "Deutsche Kunst und Dekoration", Vol. 15 (1904-1905), 209-227.

English Abstract

Starting with the Louisiana Purchase Exhibition in St. Louis, in which he took part with three interior design projects, moving on to the touring exhibition of German Applied Arts and the exhibition of his Masterschool in Vienna, and concluding with his final project for the German embassy in Washington in 1938, the relationship between Peter Behrens and America can be seen as a red thread that intertwines with all most important phases of his artistic activity. If, on the one hand, we can say that his relationship with the United States was not always successful, on the other, the exhibitions, projects and especially the writings that connect him with America nonetheless played a significant role in his theories and reflections, and are worthy of further study.

Esistono tanti Pantheon

Alessandro Canevari

> Le Panthéon, bâti par le gendre d'Auguste,
> fut le premier grand monument d'architecture non utile.
> Stendhal

Trascorsa la mattinata del 4 marzo 1828 a documentare gli scavi nei pressi della Colonna Traiana condotti da un giovane architetto francese, monsieur N., Stendhal affida al suo *carnet de voyage* italiano una digressione sulla necessità di indagare i costumi di coloro che hanno edificato i monumenti antichi per poterli comprendere a pieno. Nel rincorrersi delle esemplificazioni tra cronaca e storia, il Pantheon emerge lapidario dall'argomentazione. Acuto osservatore, Stendhal ne coglie una *ratio* che sembra distinguerlo dalla maggior parte delle costruzioni – specie da quelle che lo precedono. Stendhal nota infatti come il Pantheon non sia un tempio qualsiasi, costruito con i materiali del posto per placare la travolgente impetuosità del dio del tuono e dar ufficialità ai giuramenti degli uomini, né sia assoggettato ad altri scopi pratici come invece è la maggior parte dei grandi edifici della Roma imperiale, come le terme o i circhi. Differenza che lo rende al contempo fascinoso e particolarmente adatto per il sentiero tortuoso che ci si appresta ad affrontare.

Il Pantheon è un vero paradigma. L'aura austera e imperfetta di muta sintesi assoluta sembra farne continua misura e lezione, luminosa dimostrazione dal respiro prototipico – παράδειγμα, appunto. Il "puro tempio corintio" di D'Annunzio (1926, 1, 5) è per Rem Koolhaas – che risponde senza pensarci troppo al giornalista di Der Spiegel (Matussek 2006) che lo incalza in tal proposito – l'edificio più bello del mondo. Certo ha tutta l'aria di una risposta di cortesia, poiché l'architetto precisa che discutendo di bruttezza si otterrebbe una risposta più interessante. Resta tuttavia da domandarsi quanti altri architetti, cultori d'arte e antichità classica avrebbero risposto in modo analogo seppur candidamente animati da tutt'altro entusiasmo.

Oltre che per l'occhio 'iniziato' degli esperti, il Pantheon è un vero paradigma anche per l'ignaro turista che disperso nel dedalo di vicoli della città eterna emerge alla luce di una piazza piena di vita ed imbattendovisi

esclama sintomaticamente "*Wow! That's classic!*", dando prova di sincera ammirazione. Dinnanzi a questa scena sorge legittimo chiedersi quanto questa architettura sia insinuata nella nostra cultura, concettualizzandosi quasi come l'antonomasia dell'oggetto architettonico. Wilson Jones rileva infatti come allo stupore destato dall'inattesa maestà dell'antico edificio si accompagni nei visitatori un senso di famigliarità, una sorta di *déjà-vu*, evocato dall'aver già incontrato in altri edifici il suo "riflesso risonante" (Wilson Jones et al. 2015, 23) dovuto alla pervasività della sua influenza in luoghi ed epoche differenti. Dall'esclamazione spontanea che il "maestoso colonnato" e l'"immensa e nera rotonda del Pantheon" strappano genuinamente al "forestiero confuso quand'è in cerca di altri oggetti" nei "meandri della città" (Hawthorne [1860] 2010, II, XXV) si leva invero tutta la potenza dell'archetipo. Poche efficaci parole dalle quali si evince come all'ombra della sua cupola - finestra sul firmamento e imago della sfera cosmica – vi sia "davvero un mondo in un mondo" (Kahn 1964, 33), rappresentando l'archetipo di tutta l'Architettura e concettualizzandosi in tal senso.

A ben guardare, le carte sembrano essere tutte in regola per aspirare a quel ruolo: le forme classiche – inesauribile fonte tanto di meraviglia quanto di interminabili disquisizioni – che agli occhi di un certo pubblico sono un vero e proprio *passepartout*, il valore storico ed archeologico, gli illustri natali, la ricchezza e la fastosità del materiale e della fattura, numerosi primati e uno stuolo sterminato di epigoni variamente riusciti.

Una così vasta genealogia testimonia in particolare come il Pantheon abbia rappresentato per la maggior parte degli architetti, rinascimentali prima e neoclassici poi, la quintessenza dell'architettura antica alla quale ispirarsi – indubbiamente complici sia la sua magnificenza sia il suo eccellente stato di conservazione. Se i primi, nota Meeks (1960, 135), lo osservavano puramente in termini di "linee, piani e decorazioni", i secondi ne studiavano prevalentemente gli aspetti volumetrici volgendo contemporaneamente lo sguardo all'originale e all'opera interpretativa dei loro predecessori attraverso gli epigoni di prima generazione, evitando perlopiù di trasformarne il modello in regola, scadere nell'accademismo o nella copia pedissequa, ma mantenendolo quale imperituro stimolo immaginativo.

Tuttavia, questo spiega solo in parte l'eccezionale mole di studi che interessano l'edificio a partire dal primo Rinascimento. Seppur magnificente, il Pantheon infatti non solo ha rivestito il ruolo che oggi si chiamerebbe

di *inspirational reference*, ma ha alimentato dibattiti tecnici, archeologici e soprattutto stilistici e compositivi protrattisi per secoli, generando un'ingente quantità di materiali che interessano la costruzione, molti dei quali grafici o illustrati.

Se a solleticare il genio tecnologico e la fantasia popolare provvedono le ipotesi circa gli scopi dell'*opàion* e la posa in opera dell'enorme cupola in calcestruzzo, ancora oggi imbattuta per dimensioni, gli indiscussi protagonisti del dibattito tra gli architetti sono di natura compositiva.

Capace di offuscare per importanza alcune imperfezioni sintattiche, lo snodo tra pronao, avancorpo e tamburo dava adito a ipotesi archeologiche circa una realizzazione in distinte fasi di ciascun corpo di fabbrica. Inoltre, la presenza sull'avancorpo di un secondo frontone che ribatte alcuni metri più in alto quello del pronao – il cui timpano non osserva la canonica proporzione greca – contribuiva a rendere la questione ancor più enigmatica. All'interno era parimenti fonte di perplessità ed interrogativi il deliberato disattendere, nell'apparato decorativo, il principio cardine del linguaggio compositivo classico che prescriveva l'allineamento degli elementi verticali. Questo ha fatto sì che molti architetti si siano misurati nel corso dei secoli con il suo riallineamento, ipotizzando innumerevoli soluzioni finalizzate a ristabilirne 'l'ordine' riequilibrando la congruità verticale tra ordine principale, ordine attico e disposizione dei lacunari della volta – fedeli alla regola di sovrapporre solido su solido e vuoto su vuoto. In altri termini, se una notevole collezione di immagini ritraggono in modo più o meno fantasioso come il Pantheon appariva agli occhi del disegnatore, un'altra consistente parte provvede invece a mostrare come si riteneva dovesse apparire, illustrando analisi o ipotizzandone risolute variazioni in linea con le teorie e le mode che si sono succedute nel corso della sua lunga storia.

Tuttavia, non sono i suoi molti epigoni variamente riusciti a giustificare il plurale nel titolo di questo scritto né solo le caratteristiche poc'anzi elencate o altre ancor più tecniche a fare del Pantheon un'architettura paradigmatica. Il commento lapidario che Stendhal affida al proprio diario si rivela un formidabile indizio per provare a darne conto, indirizzando lo sguardo altrove rispetto alle caratteristiche materiali del tempio – a suo giudizio primo grande monumento privo di una 'utilità pratica'. Ne sia prova ad esempio il fatto che persino la banale consuetudine osservata da Meeks (1964, 135) di affermare che "innumerevoli imitazioni del Pantheon sono state costruite in tutta Europa e in America nel tal periodo"

Giovanni Paolo Pannini, *Interno del Pantheon*, olio su tela, 1747, New London (CA), The Lyman Allyn Museum.

contribuisca a rilanciare l'attenzione sull'antico tempio, fondandone la presenza nella cultura. Effettivamente, al di là di quanto questa possa essere superficiale o di quanto possa essere riprovevole l'uso frettoloso – come nota Meeks – del termine *imitazione*, anche un'affermazione di tal fatta concorre pienamente alla concettualizzazione del Pantheon, ovvero partecipa a farne un paradigma. Infatti, così come una goccia che cadendo imperturbabile e perpetua da un'antica stalattite genera cerchi nell'acqua solcando la roccia sottostante e depositandovi un'impercettibile traccia minerale, l'immagine del Pantheon si propaga nella cultura non solo attraverso i suoi epigoni e le sue rappresentazioni grafiche, ma si insinua lasciando un'eredità più salda e profonda, capace d'emergere sicura, rapida e leggera nei nostri pensieri da condividersi attraverso la parola.

Presente pressoché in ogni nostro atto linguistico, la pratica descrittiva intrattiene con l'Architettura un rapporto speciale. Architettura paradigmatica, il Pantheon ne è testimone d'eccellenza. Nei suoi diciannove secoli di storia, parola e Architettura si incontrano stratificandosi in un inestricabile viluppo, dando prova della profondità e della necessità di questo vincolo tanto solido quanto effimero. Una relazione in costante equilibrio tra realtà esperita, sentimento del mondo ed articolazione del senso lega infatti indissolubilmente questi due universi. Attraversato perlopiù senza neppure accorgersene, questo equilibrio arduo e necessario

gioca in ogni istante delicatamente di contrappunto tra il percetto, il visibile, il pensabile ed il dicibile, mentre districandosi tra realtà e finzione scivola nell'ombra.

Sebbene il suo operare passi solitamente inosservato, questa relazione si rivela determinante per l'esistenza dell'Architettura. Accanto al ruolo di filo conduttore fra le quattro polarità in gioco, la parola ha infatti il potere di costruire mondi intersoggettivi attraverso il linguaggio e di sparigliare le carte stupendo con effetti del tutto inattesi, moltiplicando una medesima realtà. Entrambe questi poteri fanno sì che l'Architettura le sia debitrice di gran parte del proprio esistere e del proprio significare, sostanziandovi la sua distanza dal costruire e la sua stessa natura. Significandosi dall'esterno e sostanziata da un intricato sistema di stratificazioni segniche, l'Architettura non può certo esimersi dal trarre linfa vitale dalla descrizione verbale, specie nella sua condivisione sociale.

Un tale rapporto di necessità per l'esistenza dell'Architettura potrebbe essere meglio spiegato alla luce della *teoria istituzionale dell'Arte* di Dickie (1974) ed ancor più dalle considerazioni di Danto in *The Artworld* (1964) e successivamente nella *Trasfigurazione del banale* (1981), ma soprattutto dalla *teoria degli oggetti sociali* di Searle (1995) nella quale l'Architettura rientra perfettamente in qualità di oggetto sociale.

Il riconoscimento di *status* di un oggetto sociale avviene in forza di una dichiarazione mediante un atto linguistico costitutivo che trae fondamento nell'intenzionalità collettiva, permettendo ad un oggetto o ad una persona che altrimenti non l'avrebbero l'accesso all''enorme ontologia invisibile" (Searle [1995] 2006, 9) della realtà costruita socialmente e sancita unicamente grazie ad un accordo convenzionale stabilito intenzionalmente dagli uomini. Vale a dire che il linguaggio ha il potere di affermare che una determinata costruzione fatta di pietre, mattoni, intonaci, marmi e stucchi, che assolve già ad una funzione pratica - ad esempio quella di luogo di culto - *conta come* Architettura in un determinato contesto. Ogni oggetto che possa dirsi *architettonico* acquista così socialmente lo *status* di Architettura attraverso il linguaggio, sistema di rappresentazione per eccellenza. In virtù di questo non è difficile accettare come in assenza di linguaggio probabilmente esisterebbero le costruzioni, ma difficilmente potrebbe esistere l'Architettura. Stendhal pare proprio aver colto nel Pantheon questa deriva ontologica dell'Architettura per la quale il riconoscimento sociale conta più di una materiale utilità.

Tuttavia, ciò che conta per proseguire sulle tracce di ciò che rende il Pantheon un paradigma non sono considerazioni ontologiche generali sull'Architettura, ma è chiarire in particolare come larga parte della molteplice esistenza di un'architettura dipenda strettamente da come è veicolata attraverso la propria descrizione verbale.

A differenza degli altri oggetti sociali istituiti mediante un 'semplice' atto linguistico di tipo costitutivo, gli oggetti architettonici presentano infatti una peculiare crasi tra descrizione ed uso costituivo del linguaggio. Benché la descrizione appartenga normalmente all'uso regolativo del linguaggio e la si impieghi per aggiungere specifiche e stabilire convenzioni su fatti ed oggetti preesistenti, la cui esistenza (ed il cui *status*) è indipendente dalla descrizione stessa, gli oggetti architettonici paiono invece trarne fondamento. Se mediante una descrizione è possibile definire per esempio le particolari sembianze del denaro o dei pezzi degli scacchi senza comprometterne l'esistenza, la funzione o l'eventuale *status*, nel caso degli oggetti architettonici sembra che lo sciorinare quanti più dettagli possibili assuma un intento costitutivo, fondandone o rafforzandone lo *status* di Architettura con l'enumerazione di caratteristiche e dettagli sovente non percepibili e talvolta neppure materialmente parte dell'oggetto stesso.

Più intuitivamente, basti pensare a come quanto di ciò che si ascolta e si legge nei discorsi sulle architetture sia del tutto simile ad alcune dinamiche letterarie per comprendere quanto il mestiere dell'architetto e quello del romanziere condividano alcuni obiettivi e molti strumenti. Primo fra tutti è proprio la finzione attuata mediante la parola, strumento presente nella cassetta degli attrezzi di entrambi che, impegnati nell'immaginare scenari e renderli credibili, ciascuno secondo i propri scopi, giocano con le immagini trasformandole in parole.

Effettivamente le strade della Letteratura e dell'Architettura si incontrano più frequentemente di quanto non lo si riconosca. Critici ed architetti si rendono – talvolta inconsapevolmente – autori di componimenti letterari e, viceversa, nei romanzi sono presenti architetture finzionali o reali di notevole interesse: una sorta di doppio tra architettura letteraria e letteratura architettonica nel quale si dissolve l'ambiguità tra "sostanza corporale e entità narrata" (Casari 1996, 7) di ciascun oggetto architettonico. La stessa idea di progetto architettonico in fondo pertiene al mondo della finzione. Tutto ciò sarà immediatamente evidente riflettendo su come per molti architetti rinascimentali i grandi *exempla* della Roma antica come "il Pantheon o il Colosseo non erano luoghi di Roma", bensì erano "luoghi di un libro" (Carpo, 1998, 53).

Giovanni Battista Piranesi, *Veduta del Pantheon,* stampa, in *Le antichità Romane*, Tomo I, tav. XIV f.2, 1784.

Inesauribile conquista conoscitiva, la descrizione consente di condizionare e moltiplicare una medesima realtà – mai del tutto conoscibile – conferendole una 'luce personale' e conservando un'indelebile traccia dei pensieri di colui che l'ha pronunciata o scritta. Questo ne fa risorsa preziosa per inseguire il Pantheon attraverso il gioco intermediale, permettendo di attingere da quella galleria di immagini dipinte nella memoria (Webb 2009, 119) pronte a sprigionare tutto il loro potenziale rappresentazionale attraverso la dimensione verbale tanto dell'oratore quanto dell'ascoltatore. Il linguaggio descrittivo ed in particolare l'*ekphrasis* costituiscono in effetti un varco preferenziale per quell'universo di immagini private e collettive in continuo mutamento. Abitualmente connotate da una irriducibile vaghezza semantica, queste parole giocano mediante precise strategie con i nostri limiti cognitivi. Affacciarsi sull'orlo di questo oscuro varco per scrutare il flusso delle parole necessita – pur senza indugiare in tecnicismi – di una panoramica finalizzata a cogliere le strategie essenziali attraverso le quali il significato è tendenzialmente indirizzato.

Per inseguire il preciso desiderio ontologico che anima questo scritto e svelare come il linguaggio nasconda le molte esistenze di ciascun oggetto architettonico occorre guardare al testo descrittivo come ad una feconda fonte di conoscenza incessantemente rinnovata. Ogni descrizione costituisce infatti una conquista conoscitiva alla quale è inevitabilmente commisurato il poter cogliere quell'esistenza. A queste condizioni, inseguire il desiderio ontologico si deve largamente misurare nei fatti con questioni

epistemologiche, ovvero con le risorse conoscitive offerte dalla parola descrittiva, rendendo opportune due precisazioni.

La prima riguarda il dissolversi dei distinguo retorici e letterari per questi scopi epistemologici, consentendo di proseguire il discorso accettando pienamente l'equivalenza semiologica tra descrizione e narrazione proposta da Genette (1969) che rileva come nel raccontare un evento e nel descrivere un oggetto si mettano in campo le medesime risorse linguistiche.

La seconda riguarda invece l'ampiezza del concetto di conoscenza. Sulla scorta di Goodman ([1978] 2008, 24-25) è bene sottolineare come in questo lavoro la conoscenza non sia incentrata sul determinare ciò che è vero, quanto piuttosto sulla crescita della comprensione e l'affinamento nel discernimento. Se così non fosse, il paragone tra architetto e romanziere quali professionisti della finzione crollerebbe miseramente, costringendo a rivedere non solo i propositi bensì l'utilità di questo scritto. Un concetto di conoscenza ristretto alle sole proposizioni vere escluderebbe la maggior parte di ciò che è abitualmente detto o scritto circa un oggetto architettonico. Non sarà tuttavia difficile per il frequentatore del dibattito architettonico identificare in quell'enorme messe di parole quante pur risultando del tutto inverificabili costituiscano sovente apporti rilevanti.

Ne siano immediato esempio le immagini tanto affascinanti quanto implausibili frutto della fantasia popolare che in ogni epoca ha congetturato sul Pantheon, collezionando narrazioni destinate a trasformarsi ed arricchirsi di dettagli. Una celebre leggenda medioevale narra ad esempio che per evitarne il crollo durante la costruzione si accumulasse all'interno della cupola una montagna di terra mescolandovi monete d'oro. Quando la si volle disarmare fu sufficiente spargere la voce della presenza delle monete per far accorrere il popolo che sgombrò nottetempo l'intero volume dall'imponente centinatura. Il profondo fossato è nella fantasia popolare invece scavato dal diavolo che girando furiosamente intorno alle mura sfogò la propria ira dopo essere stato ingannato dal mago Bailardo, rifugiatosi nel Pantheon – già consacrato a chiesa – per non consegnargli l'anima come pattuito. Si narra anche di stormi di demoni urlanti sollevatisi dal pavimento all'intonare del Gloria durante la messa di consacrazione per poi svanire attraverso l'*opàion*, oggetto d'indiscutibile attenzione esoterica, come del resto l'intero edificio.

Mutata negli scopi e nella fenomenologia, la potenza immaginifica della grande cupola forata continua a destare la curiosità popolare. L'eloquio di

Jim – guida turistica improvvisata – strappa ogni giorno sospiri e sguardi sognanti a comitive di turisti statunitensi narrando della ciclopica colonna di neve che si forma al di sotto dell'*opàion* in occasione delle rare ma intense nevicate romane (Mari 2015).

Per quanto inverosimili, ciascuna di queste immagini verbalizzate concorre a fare di quell'edificio un'Architettura, mostrando quanto sia opportuno disporre di concetti di conoscenza e realtà decisamente ampi, poiché accanto a descrizioni rigorose danno il loro contributo anche suggestioni e tanti "*si narra*", non necessariamente vincolati al valore di verità.

Potrebbe apparire tautologico e persino ricorsivo affermare che la descrizione è la descrizione di qualche cosa. Tuttavia ciò non è così scontato. Si immagini di leggere qualcosa a proposito di un tempio a pianta circolare con un elegante pronao d'ordine corinzio sormontato da due minuti campanili simmetrici e coperto da una cupola. Limitata a queste parole, la descrizione non consentirebbe di distinguere la cappella palladiana di Maser dal Pantheon pre Bernini o, se si preferisce, post 1883, così come non permetterebbe di identificarla tra molti epigoni di quest'ultimo. Ciò significa che una descrizione esatta e precisa ha come sintomo riconosciuto l'evidenza, l'immodificabilità e un certo grado di necessità, menzionando solamente le proprietà rilevanti che permettono di individuare puntualmente ciò a cui si riferisce. In altri termini, una buona descrizione acquista interesse nella misura in cui riesce a rendere evidente la distinzione fra diverse realtà focalizzandone una, della quale enfatizza alcuni aspetti non noti o considerati in precedenza. Ragione per la quale la descrizione è una conquista conoscitiva.

Un grosso rischio di riduzione del grado di conquista conoscitiva si corre lasciandosi trasportare dalle formule generiche stereotipate presenti nelle lingue naturali, ovvero lasciando parlare il linguaggio. Si producono così descrizioni banali e prive della loro potenza conoscitiva, mascherando nell'uniformità del dicibile il varco d'accesso alla ricchezza del contenuto. Più che tradire qualche cosa dell'intervallo interpretativo che l'Architettura affida ad ogni individuo, questo genere di espressioni svuota la concentrazione di significato di certe immagini della cultura attraverso il logorio frutto dell'abusione – fatto salvo un acuto impiego postmoderno rigorosamente tra virgolette.

In fondo, per raggiungere un buon risultato descrittivo è necessario opporsi non senza fatica ai *cliché* linguistici e ai luoghi comuni e perce-

pire l'attrito prodotto dalle parole sulla realtà, gettando inevitabilmente una luce personale sull'oggetto descritto. La ricerca della parola perfetta non riguarda solo il poeta sempre intento a lottare contro l'ineffabile, ma chiunque si accinga ad affrontare lo scarto tra la morbida vaghezza del pensiero e ciò che può essere detto, consapevole di non essere mai del tutto al riparo dal far prendere il sopravvento al linguaggio. Vincere l'attrito prodotto dalle parole su una realtà esperita o immaginata induce a "tentare delle approssimazioni che ci portano sempre un po' più vicino a quello che vogliamo dire, e nello stesso tempo ci lasciano sempre un po' insoddisfatti" (Calvino 1969). Frustrazione ulteriormente accentuata dagli oggetti architettonici, non esperibili se non per sequenze di viste parziali e sovente caratterizzati da aspetti non direttamente percepibili.

L'esperienza mostra così come l'attuare la trasposizione da un *medium* denso, continuo e dalla semantica sfumata, quali sono le immagini, ad uno certamente più 'discretizzato', qual è il linguaggio, lasci in ognuno di noi la consapevolezza di non essere riuscito a comunicare agli altri ciò che si stava osservando. Questo perché il linguaggio è composto da elementi separabili: elementi morfologici distinguibili che le immagini non hanno, offrendosi come un *unicum*. Alla luce di questo si coglierà immediatamente come la difficoltà risieda nel dover operare una riduzione di complessità passando attraverso la selezione delle proprietà rilevanti, differenziando così il Pantheon dalla cappella palladiana di Maser.

Il principale ostacolo da affrontare nel tentativo di trasporre una realtà – e un oggetto estetico in particolare – in parola deriva proprio dalla sovradeterminazione dell'immagine e reciprocamente dalla sottoderminazione del linguaggio. Questo scarto può essere quantificato intuitivamente paragonando una scena – o anche solo un suo singolo istante – narrata in un romanzo alla sua visualizzazione nella trasposizione cinematografica. La rappresentazione visiva è estremamente più potente del linguaggio nel trasmettere dettagli e visione d'insieme al contempo, rendendo assai difficoltoso selezionare le proprietà da riferire. Al contrario, forte della paradossale caratteristica di far coesistere nello stesso atto analisi e sintesi, la parola è più ambigua e modulabile e il suo vantaggio sulle immagini risiede proprio nel maggior controllo sull'ampiezza dell'intervallo semantico evocato, potendo generare latenza.

In buona sostanze le parole permettono di ritagliare in svariati modi qualcosa da ciò che Eco (2007, 590) ha chiamato il "*continuum* del contenuto", ovverosia tutto ciò che è pensabile, esperibile e dicibile o, "se volete, l'o-

rizzonte infinito di ciò che è, è stato e sarà, sia per necessità che per contingenza". A questo inevitabile atto di selezione – che svela e nasconde al contempo – è essenzialmente attribuibile la conquista conoscitiva, quantificabile nello scarto tra ciò che traspare dall'atto linguistico e l'infinita possibile ricchezza percettiva ed emotiva immaginabile.

Seppure la forte parzialità abbia mantenuto la descrizione al margine di letteratura e filosofia fino al XIX secolo – giudicata eccessivamente finalizzata e rozza dalla prima ed estremamente 'imperfetta' e distante dalla vera natura delle cose dalla seconda – si rivela un elemento chiave per questo discorso, indirizzandolo verso la sua soluzione. Infatti, "descrivere non è mai descrivere una realtà, ma è dimostrare le proprie competenze e capacità retoriche, è dimostrare la propria libresca erudizione [...] descrivere è, quindi, 'descrivere per'" (Hamon 1981, 6), ovvero è produrre conoscenza esercitando secondo i propri mezzi e i propri scopi quel 'ritaglio dallo sfondo' in modo sempre nuovo – dinamica sulla quale si articola l'attitudine del linguaggio di moltiplicare una medesima realtà.

L'importanza di una pagina descrittiva non risiede infatti secondo Robbe-Grillet nell'oggetto descritto, ma nel "movimento" stesso del descrivere che lascia intendere come la descrizione, per quanto fredda e scarna possa apparire, rappresenti la presenza umana, l'operato di un soggetto pensante che pone in essere l'oggetto descritto in una modalità irripetibile. Per quanto attento a celare le proprie opinioni, il descrittore compirà inevitabili scelte concernenti tanto i tratti dell'oggetto da restituire linguisticamente quanto le modalità espressive di tale restituzione, tradendo sempre e comunque la propria presenza e la propria peculiare visione di quel momento, come mostrano i trafiletti che alcune guide turistiche dedicano al Pantheon. Dopo alcune notizie storiche, infatti i redattori della Guida turistica d'Italia del Touring Club Italiano (1987, 508) predispongono l'atmosfera definendo la piazza "uno degli ambienti più pittoreschi di Roma" per poi accompagnare il lettore-visitatore attraverso le colonne del pronao in un accenno ekphrastico. Varcato il pesante portone, un'oculata enumerazione illumina all'interno del tempio alcune elementi notevoli, offrendoli all'occhio del lettore. Quasi amareggiati invece dal fatto che il Pantheon monopolizzi l'attenzione sulla piazza, i redattori della guida di Roma (Touring Club Italiano 2002, 121) giocano sul legame indissolubile tra tempio e piazza, dipingendo quest'ultima come integrata al monumento in qualità di vestibolo. Anche laddove ci si aspetterebbe un'arida oggettività, non potrà mai essere raggiunta una descrizione verbale del tutto neutra e scientifica capace di un'imparziale restituzione

di una realtà per mezzo delle parole, poiché qualsiasi testo è connotato da scelte formali. A dispetto di qualunque sforzo di retaggio positivista, chi cercasse quindi di perseguire la piattezza e la banalità nella parola si scoprirebbe, suo malgrado, autore di una precisa scelta espressiva, poiché "la frase media, la parola standard, la descrizione banale, non sono meno 'stilistiche' delle altre" (Genette [1991] 1994, 108).

La selezione dei tratti rilevanti unitamente alle scelte stilistiche permettono alla descrizione nel suo complesso di veicolare l'oggetto sotto un certo preciso rispetto, portando alla luce qualche frammento proveniente da quella galleria di immagini dipinte nella memoria, utili indizi sulle loro riattivazioni. Per questa ragione è fondamentale distinguere una descrizione diluita nell'abitudine linguistica da una vaga ma non priva di un contenuto conoscitivo che sovente riguarda proprio un oggetto estetico.

Ritenuta necessaria a massimizzare il guadagno semantico di un'espressione, la vaghezza tipica di alcuni discorsi descrittivi è al contempo sintomo della difficoltà di veicolare linguisticamente un significato percepito in modo non determinato. Dinnanzi alla difficoltà di trasporre in parole qualcosa di estremamente sfuggente, qual è la significazione di un'opera o qualche frammento di immagine impresso nella nostra mente, si affaccia come una vetta irraggiungibile un limite del linguaggio, una sorta di intrinseco margine di approssimazione, probabilmente dovuto ai nostri limiti cognitivi. In fondo, "se il linguaggio fosse *perfetto*, l'uomo cesserebbe di pensare", annotava Valéry nei suoi *Cahiers* (1986, 26).

Dietro a questa vetta irraggiungibile si nasconde il fatto che l'impiego di una parola da parte di ciascuno individuo non coincide mai esattamente con quanto pensato da tutti gli altri, poiché "solo nell'individuo la lingua raggiunge la sua determinatezza ultima" (Humbolt [1836] 1991, 51).

Si pensi a quanto è arduo a queste condizioni doversi misurare con la trasmissione di qualcosa che rasenta l'ineffabile, come la propria temporanea ed idiosincratica significazione di un oggetto architettonico. Per affrontare l'alta vetta del linguaggio si ricorre così alla metafora in grado di aprire "un territorio altrimenti inaccessibile" (Terzaghi 2006, 67).

Lungi dall'essere "un semplice orpello retorico", la metafora è "un modo con cui facciamo sì che i nostri termini rendano anche un servizio un po' più clandestino" (Goodman [1978] 2008, 122), chiamandola in nostro soccorso per il suo alto valore cognitivo. Il linguaggio abbandona così

la descrizione diretta e liberando "la sua funzione di scoperta" (Ricœur [1975] 1976, 325) rifigura la realtà, svelando dimensioni ontologiche nascoste dell'esperienza umana grazie ad una nuova pertinenza concettuale. Più pragmaticamente, la linguistica cognitiva definisce la metafora come la comprensione di un dominio concettuale nei termini di un altro. Grazie a questa dinamica è possibile radicare un concetto astratto o difficilmente spiegabile ad un concetto concreto del tutto pre-linguistico, come lo spazio, il moto, il corpo umano, la gravità ed altri elementi essenziali dell'esperienza umana, detto *metafora concettuale*. Ecco allora che per tentare di spiegare qualche cosa al limite dell'ineffabile è necessario scendere sino alle radici delle nostre strutture e categorie cognitive, forgiate dall'esperienza e dalla cultura, per trovare un appiglio sul quale fondare un'*espressione metaforica* capace di rendere quel concetto quanto più condivisibile possibile.

Il Pantheon stesso diventa metafora concettuale per le sue 'colossali' dimensioni grazie alla penna di Sheridan, in una battuta teatrale in *The School for Scandal* (1777). Si apre il sipario sul secondo atto e nella prima scena Sir Peter Teazle accusa la moglie di volerlo rovinare scialacquando talmente tanti denari in abiti da riempire il "guardaroba di fiori sufficienti a trasformare il Pantheon in una serra". L'esperienza percettiva delle dimensioni interne del Pantheon emerge fulminea dalla cultura dell'ascoltatore-spettatore, instaurando un legame immediato e saldissimo, ben più potente di un affastellarsi di mirabolanti aggettivi.

Alla luce di tutto questo, se si declina a questo discorso l'adagio di Baxandall ([1985] 2000, 10) per il quale "non si danno spiegazioni dei quadri: si spiegano le osservazioni fatte su di essi", si giunge rapidamente a concludere che qualunque descrizione verbale di un oggetto architettonico non permette di riprodurre l'opera di architettura che descrive. Parimenti, dinnanzi all'impossibilità di scalare la vetta del linguaggio e raccontare al nostro interlocutore lo sfuggente e personalissimo significato di un'opera d'Architettura o di un dipinto, il profumo di una rosa o il sapore di una *madeleine* non resta che prendere atto di come gran parte "di quelle che chiamiamo descrizioni sono solo racconti di sensazioni o emozioni molto soggettive che un oggetto ha suscitato in chi le guarda" (Ivins 1953, 57).

Rifiutata la possibilità che la descrizione verbale mimi l'opera, uno degli atteggiamenti possibili è quello per la quale la descrizione mimi "lo sguardo che percorre l'opera" (Mengaldo 2005, 38), atteggiamento tipicamente alla base del patto ekphrastico antico al quale tuttavia la crisi della

rappresentazione classica ha affiancato nuove vie analitiche che fanno sovente dell'*ekphrasis* lo strumento per un viaggio introspettivo. Alla gloriosa quadreria di Filostrato e a quella evocata durante la Seconda Guerra Mondiale dalle guide dell'Hermitage costrette ad accompagnare i rari visitatori tra sale di cornici vuote, si affiancano l'esplorazione freudiana del Mosè michelangiolesco e l'autoritratto di Brodskij tra il pizzo delle facciate veneziane in *Fondamenta degli Incurabili*. Se le evocazioni vasariane di opere che né lo scrittore né il lettore avevano mai potuto ammirare erano funzionali a colmare le lacune di riproducibilità delle immagini regalando una palpabile 'percezione di realtà', oggi da vivide descrizioni ekphrastiche i lettori si attendono un contributo conoscitivo di carattere analitico. Come precisa Webb (1999), le finalità ultime di questo tipo di descrizione hanno subito una profonda mutazione senza incidere sulle modalità retoriche che ne permettono l'attuazione, in una salda continuità tra Filostrato e Foucault. Si noti tuttavia come le *ekphrasis* di Filostrato presupponessero un'irriducibile reciprocità di verbale e visuale, mentre quelle odierne finiscono con lo svelare l'eterna menzogna di una perfetta coincidenza tra visibile e dicibile, riproponendo l'opposizione già messa in campo da Lessing tra *arti del tempo* ed *arti dello spazio*. In altre parole, l'*ekphrasis* contemporanea non crede più nell'*ut pictura poësis*, abbandonando l'ideale della arti sorelle e pensandole ora come "sorellastre" sempre pronte a strapparsi ogni primato, come osserva Michele Cometa (2012, 52). Ciò mostra ancora una volta a chiare lettere quello scarto tra visibile e dicibile in cui "è possibile abitare", (ivi, 290) sapendo che ciò che si dice è fondato altrove – e si vede per differenza dal visibile – e ciò che si vede non necessariamente è interamente presente in ciò che si è detto.

A ben pensarci, l'atto di scrutare l'opera – il giganteggiare tranquillo e maestoso dell'antico tempio contro il cielo di Roma che si riaffaccia nell'*opàion* – ha un andamento difficilmente riproducibile per mezzo del linguaggio e non si esaurisce certo con un mera e sensibile esplorazione visiva, bensì coinvolge ampiamente la nostra mente, consentendole di vagare in vorticose passeggiate inferenziali tra emozioni, immagini, concetti e sensazioni. Quasi magico, quello scrutare sembra avvicinare per qualche istante alla consapevolezza del susseguirsi disordinato dei pensieri: offre quasi l'illusione di poterne sentire il rumore nel silenzio delle grande volta rabbuiatasi al volgere del giorno.

Il linguaggio in qualche modo è come la luce, che noi non vediamo, ma della quale possiamo vedere gli effetti e grazie alla quale alcune cose diventano visibili, rivelandosi ed entrando a far parte dell'ontologia di cia-

scuno di noi, del mondo contemplato dalle nostre menti. In una parola esse *esistono*. La loro esistenza dipende dal linguaggio e in virtù di quanto si è mostrato sino ad ora l'Architettura è sicuramente una di queste. Lontani dai pericoli dei *cliché* linguistici, attraverso ogni descrizione l'oggetto emerge rinnovato e permette di conoscere "*più* di ciò che già si conosceva" (Gadamer [1960] 1989, 146), offendo quel piacere del riconoscimento che si ha nell'identificare il noto sotto una nuova veste. Nel caso di un oggetto estetico conosciuto, una buona descrizione fa sì che riconoscere non voglia semplicemente dire "vedere di nuovo una cosa già vista una volta", ma nel "riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione".

L'Architettura vive della propria capacità evocativa, del suo essere scintilla per un gioco intertestuale di ineffabile rimando di pensieri, attingendo dalla cultura dell'osservatore tutto ciò che le è necessario per essere interpretata ogni volta in modo differente. Ogni opera genererà ad ogni lettura di ogni utente un nuovo processo inferenziale e nuove immagini, risignificandosi all'infinito. Il moltiplicarsi esponenziale delle possibili interpretazioni, comprendenti la conoscenza privata ed idiosincratica di ogni utente, può essere immaginato come una fitta e intrecciata nuvola rizomatica sempre in evoluzione, il cui accesso sarebbe paragonabile ad un attraversamento dell'indomabile nero delle tavole warburghiane del Bilderatlas Mnemosyne. L'attitudine del linguaggio a dar vita a mondi intersoggettivi è essenziale per arginare una deriva solipsistica di questa potenziale proliferazione. Si è visto infatti come ogni restituzione verbale di un'opera la faccia esistere socialmente e non solo nella nostra mente, gettando una precisa luce sull'oggetto.

L'irriducibile parzialità del linguaggio descrittivo capace di evidenziare una realtà sotto *certi rispetti* celandone altri sembra poter avvicinare quanto più possibile alla sequenza dei pensieri, lasciando nelle parole un'indelebile traccia di quell'andirivieni tra concetti, sensazioni ed immagini che l'opera ha scatenato. Ciò significa che ogni restituzione verbale è in qualche modo la via per la condivisione – seppur parziale – di quella catena di pensieri, rappresentandone una sorta di cristallizzazione. Le pieghe del linguaggio si rivelano così un'irrinunciabile scorciatoia per provare ad insinuarsi in quello scarto tra visibile, pensabile e dicibile, rintracciandovi frammenti comunicabili di quelle catene mediante le quali ciascuno significa gli oggetti architettonici.

In quest'ottica i testi scritti fermano su un supporto il risultato tangibile

di un processo inferenziale. Poco importa che siano lapidari eserghi, brevi frammenti di poche righe, interi sonetti o corposi articoli, ciascun testo ferma la parte comunicabile, quindi non solo interpretata, ma anche contrattata e condivisa, di quel processo di accumulazione progressiva del significato al quale è soggetto ogni oggetto architettonico.

Le parole forse non possono essere dinamogrammi come le immagini, ma certamente possono aiutare a tenere traccia delle successive significazioni che un determinato oggetto architettonico ha assunto nel tempo, liberando la propria carica a contatto con nuovi vissuti. Come le formule iconografiche cristallizzano per Warburg le energie psichiche depositate nella memoria, le parole sul Pantheon in qualità di frammenti di immagini dipinte nella mente possono tracciarne le successive polarizzazioni, ovvero le riattivazioni di quelle immagini ogni volta risemantizzate. Attraversate dalla tensione tra le opposte forme che l'emozione in esse racchiusa può assumere, quelle immagini della mente riemergono ricombinandosi ed i loro tentativi di verbalizzazione testimoniano in qualche modo questa effimera unione.

Complici il tempo, la fama e la grandiosità, il Pantheon ha potuto accumulare una straordinaria quantità di queste interpretazioni documentate. Illustre sfondo di un mare di pagine e protagonista di fiumi di inchiostro lungo i secoli, le sue immagini si moltiplicano vorticosamente nelle parole descrittive dagli scopi più disparati: teatro, poesia, cronaca, diari, guide turistiche e persino – come si è visto – aneddotica popolare.

In particolare, la letteratura odeporica – in gran parte collocabile nella tradizione del *Grand Tour* – è un valido alleato per allargare l'orizzonte rispetto ai soli testi disciplinari: Roma è sempre stata tappa obbligata per chi attraversava l'Europa. Nel racconto di viaggio "l'edificio è [...] sempre aperto a qualche attività di produzione di senso, di pulsione di scrittura, di parafrasi, di metalinguaggio o di lettura: si legge il monumento, nel monumento (dove si sogna, si prendono appunti, si leggono le guide che lo descrivono), si scrive a proposito del monumento, anzi grazie a lui e a partire dalle sue suggestioni" (Hamon [1989] 1995, 56). Ecco che allora attraverso le pagine dei loro racconti di viaggio che sono "sempre soltanto un percorso di discorsi, un viaggio attraverso i racconti già archiviati della Storia ufficiale o individuale" (ivi, 56) si ritrovano i grandi nomi della cultura europea degli ultimi tre secoli a discutere del Pantheon a tratti come in un dialogo asincrono.

Un tale dialogo virtuale si accenderebbe indubbiamente discutendo della conservazione del monumento, del paragone con la Basilica di San Pietro e dell'opportunità della sua trasformazione in chiesa. A rammaricarsi profondamente di questa scelta è il Marchese De Sade, al quale "il cuore si spezza [...] e le lacrime sgorgano" vedendo il "capolavoro del secolo d'oro di Augusto [...] mutato in una sventurata chiesa nuda e spoglia, nella quale la meschineria della superstizione moderna non compensa" la magnificenza di coloro che lo edificarono. Nonostante l'inganno delle alterazioni subite, il tempo in "questo luogo felice dove abitavano tutti gli dèi che si veneravano" ha conservato al riparo dalla falsità qualcosa "appartenente alla stessa antichità del tempio", permettendo a chi ne calpesta gli antichi marmi l'emozione di esclamare "gli Imperatori furono qui con me!" (De Sade [1776] 1996).

A fargli eco con nostalgica afflizione è Clough che, incurante dell'imperversare dei moti del 1848, siede su una panchina di fronte al Pantheon rivolgendogli in versi un accorato appello. "No, grande Cupola di Agrippa, tu non sei Cristiana!" esclama, invitandola a spogliarsi di questa 'nuova' veste "con i martiri e santi" per rivedere rivestita "di fresco" la sua "intera rotonda vastità" pagana – mutilata nei fatti dall'aggiunta dei campanili (Clough 1849 I, VIII).

Parimenti non manca chi come Sthendal in apertura delle molte pagine che dedica al Pantheon nelle sue Passeggiate romane si rammarica del contrario: se il cristianesimo si fosse "impadronito" dei templi pagani "l'antica Roma sarebbe ancora quasi tutta in piedi". La ricchezza delle immagini acute che egli intreccia attorno al tempio "sublime" oscillano tra la critica politica e il consiglio di viaggio, discutendo di conversioni metriche, ratti del Tevere, attitudini caratteriali di Winckelmann e sfiorando persino sensazioni olfattive laddove il lettore attende una spiegazione per il grande foro che corona "l'immensa volta sospesa, senza appoggio apparente" (Stendhal [1829] 1973).

Enfatico e declamatorio D'Annunzio spalleggia quella tesi, elogiando Bonifacio IV, "escito dal ceppo di nostra gente" per aver conservato "alla gioia e all'orgoglio degli uomini il più insigne monumento di Roma [...] già votata alla ruina" (D'Annunzio 1926, 5).

D'accordo sul fatto che la cristianizzazione abbia salvato il Pantheon dai saccheggi è anche Cantel, Vicomte de Letnac, che ipotizza nei suoi scritti due città, la Roma di Augusto che "stupisce ancora" e quella cattolica.

Nel passaggio tra le due città il tempio dalla pianta "semplice e grande" e dalla forma "fortunata" è stato "spogliato di tutto ciò che lo arricchiva, ma hanno lasciato tutto ciò che lo rendeva grande [...] e tutto questo lo ha reso santo".

La volta che "incurva maestosamente le sue mura" non ha stupito Michelangelo che ne ha tratto per Cantel "una sola delle sue idee": la cupola di San Pietro, facendo del Pantheon un ponte tra le due città (Cantel 1870, 52-54). Decisamente più radicale è Hugo che immagina di sorvolare Parigi e decanta la superiorità di Michelangelo – "titano dell'arte" – che ottenne San Pietro per sovrapposizione ed incastro del Pantheon al Partenone (Hugo 1831, III, II).

Se ci si limitasse a ciò che è misurabile il Pantheon risulterebbe "dimensionalmente insignificante se paragonato a San Pietro", tuttavia il "suo interno è decisamente superiore – uno dei più impressionanti al mondo" (Granrud 1912, 61). Secondo Kahn, infatti, misurarlo sarebbe addirittura "un crimine", poiché "lì è l'architettura, l'incarnazione dell'incommensurabile". La sua assenza di assi – tranne quello con il cielo – priva

Elliot Erwitt, *Rome, Italia,* fotografia, 1955.

il Pantheon di una direzione, sradicando ogni possibilità "di dire che qui o lì vi è un luogo di culto". Solo la porta d'accesso – "unica impurità" – macchia questo spazio perfetto nel quale la luce scende dall'alto e non "è possibile avvicinarla o a essa esporsi: taglia come un coltello, induce a fuggire" (Kahn 2002, 111-112; 128; 144).

Quel santuario di tutti gli dei, dice l'Adriano della Yourcenar, deve riprodurre "la forma della terra e della sfera stellare, della Terra dove si racchiudono le sementi del fuoco eterno, della sfera cava che tutto contiene". La sua cupola guarda a "quelle capanne ancestrali" nelle quali scivola "il fumo dei più antichi focolari" ed è "costruita d'una lava dura e leggera che pareva partecipe ancora del movimento ascensionale delle fiamme". Il tempio "aperto e segreto" che "comunica con il cielo" era concepito da Adriano come un "quadrante solare", nel quale "il disco del giorno vi sarebbe rimasto sospeso come uno scudo d'oro [...] e la preghiera sarebbe volata simile al fumo verso quel vuoto nel quale collochiamo gli déi" (Yourcenar [1951] 1981, 320-323).

Quel vuoto che permette il funzionamento del Pantheon come macchina solare è dominato da un "ampio raggio d'oro – un'obliqua cascata di luce" che lambisce instancabile i marmi rincorrendo le ore e le stagioni. Al tepore di quel raggio dorato i protagonisti del Fauno di Marmo trovano un "gatto tigrato paffuto" che tranquillo "dormiva profondamente tra i ceri sacri", "consapevole di trovarsi lì al posto di un Santo", seppure l'insieme dia un impressione "di solennità che neppure San Pietro riesce a produrre" (Hawthorne [1860] 2010 II, XXV).

Altre immagini ed altre voci partecipano a questo vortice come quella di Shakespeare, di Shelley, di Eaton, di Madame de Staël, di Defoe, di Gregorovius solo per citarne alcune, tralasciando quelle degli architetti e dei critici che vi partecipano in misura ancora maggiore.

Giunti a questo punto non sarà difficile accettare che descrivere un'architettura "significa [...] riscrivere e riattivare la nebulosa più o meno diffusa dei discorsi latenti e assenti (aneddoti, miti, racconti storici, leggende, racconti eziologici di 'fondazione' o di battesimo del luogo ecc.) che circondano l'edificio" sia esso un edificio costruito, progettato o solo un puro fatto mentale (Hamon 1995, 55). In questa logica appare, a tratti, che un'architettura possa essere congruamente rappresentata dalla somma dei discorsi che si possono tenere su di essa. In fondo, come scrisse Adolf Loos, "*Das Parthenon kann man niederschreiben*" (Loos 1924), ovvero il Partenone si può scrivere.

Accettata la possibilità di costruire realtà con il linguaggio – grazie alle potenzialità dell'*ekphrasis* da una parte ed alla dimensione deontica del linguaggio mostrata da Searle dall'altra – non sarà difficile accogliere positivamente l'idea che ogni descrizione di un oggetto lo faccia esistere in modo nuovo e sempre diverso. In qualche modo, quindi, dipingiamo scenari alternativi reificando gli oggetti architettonici sempre in assenza, solo attraverso segni, riontologizzandoli ad ogni descrizione.

Ciò significa che le architetture esistono per come sono pensate o dette da noi stessi, ogni volta in modo differente. Per fare eco a Loos, allora si potrà dire che esistono tanti Pantheon quanti se ne possono descrivere.

Bibliografia

Baxandall [1985] 2000
M. Baxandall, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte* [*Patterns of Intention*, New Haven 1985], Torino 2000.

Calvino 1969
I. Calvino, *Descrizioni di oggetti*, in I. Calvino, G. Salinari, *La lettura. Antologia con letture epiche*, Bologna 1969.

Cantel 1870
J. Cantel, *Souvenirs et impressions de voyage en Italie*, Parigi 1870.

Carpo 1998
M. Carpo, *L'architettura dell'età della stampa: oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Milano 1998.

Casari 1996
R. Casari, *Testo letterario e immaginario architettonico*, Milano 1996.

Clough 1849
A. H. Clough, *Amours de Voyage*, London 1849.

Cometa 2010
M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano 2012.

D'Annunzio 1926
G. D'Annunzio, *Libro ascetico della giovane Italia*, Milano 1926.

Danto 1964
A. C. Danto, *The Artworld*, "The Journal of Philosophy" 61, (1964), 571–584.

Danto 1981
A.C. Danto, *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, Cambridge 1981.

Dickie 1974
G. Dickie, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Itacha 1974.

Eco 2007
U. Eco, *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano 2007.

Gadamer [1960] 1989
H. G. Gadamer, *Verità e metodo* [*Wahrheit und Methode*, 1960], Milano 1989.

Genette 1966
G. Genette, *Frontiere del racconto*, in R. Barthes, A. J. Greimas, U. Eco, *L'analisi del racconto*, Milano 1969, 279-282.

Genette 1994
G. Genette, *Finzione e dizione* [*Fiction et diction*, Parigi 1991], traduzione di Sergio Atzeni, Parma 1994.

Goodman [1978] 2008
N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo* [*Ways of worldmaking*, Indianapolis 1978], Roma 2008.

Granrud 1912
J. E. Granrud, *Characteristics of Roman architecture*, Minneapolis 1912.

Hamon 1981
P. Hamon, *Rhetorical Status of the Descriptive*, "Yale French Studies" 61 (1981), 1–26.

Hamon [1989] 1995
P. Hamon, *Esposizioni: letterature e architettura nel XIX secolo* [*Expositions Littérature et architecture au XIXème siècle*, Parigi 1989], traduzione di Maurizio Giuffredi, Bologna 1995.

Hawthorne [1860] 2010
N. Hawthorne, *Il fauno di marmo* [*The marble faun*, Londra 1860], traduzione di F. Fantaccini, Firenze 2010.

Hugo 1831
V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Parigi 1831.

Humboldt [1836] 1991
W. Humboldt, *La diversità delle lingue* [*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, 1836], Roma 1991.

Ivins 1953
W. M. Ivins, *Prints and visual communication*, Londra 1953.

Kahn 1964
L. Kahan, *A Statement by Louis I. Kahn*, "Arts + Architecture 81" 5 (1964).

Kahn 2002
L. Kahn, *Architettura è, Louis I. Kahn, gli scritti*, M. Bonaiti (eds.), Milano 2002.

Mari 2015
L. Mari, *La colonna di neve nel Pantheon": la storia e il bluff per gli americani*, "La Republica", 23 Aprile 2015.

Matussek 2006
M. Matussek, *Evil Can also Be Beautiful*, "Der Spiegel", 27 Marzo 2006.

Meeks 1964
C. L. V. Meeks,. *Pantheon Paradigm*, "Journal of the Society of Architectural Historians" 19 (1964) 135-144.

Mengaldo 2005
P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi*, Torino 2005.

Ricœur [1975] 1976
P. Ricœur, *La metafora viva* [*La métaphore vive*, Parigi 1975], Milano 1975.

De Sade [1776] 1996
D. A. F. De Sade, *Viaggio in italia* [*Voyage d'Italie*, 1776], Torino 1996.

Searle 2006
J. Searle, *La costruzione sociale della realtà sociale* [*The construction of social reality*, New York, 1995], traduzione di Andrea Bosco, Milano 2006.

Stendhal [1829] 1973
Stendhal, *Passeggiate romane* [*Promenades dans Rome*, Parigi 1829], Roma 1973.

Terzaghi 2006
M. Terzaghi, *Il merito del linguaggio: scrittura e conoscenza*, Bellinzona 2006.

Valéry, 1986
P. Valéry, *Quaderni*, Milano 1986.

Yourcenar [1951] 1981
M. Yourcenar, *Le memorie di Adriano* [*Memoires d'Hadrien*, Parigi 1951], Torino 1981.

Webb 1999
R. Webb, *Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre*, "Word & Image" 15 (1999) 7–18.

Webb 2009
R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham 2009.

Wilson Jones et al. 2015
M. Wilson Jones et al., *The Pantheon: from antiquity to the present*, New York 2015.

English abstract

Description exists in almost all human linguistic acts and has a special relationship with Architecture. It represents an unlimited cognitive achievement. Description allows us to influence and to increase a reality which cannot be entirely known, and it confers on this reality a personal point of view, preserving a lasting trace of the thoughts of who said or wrote it. Architecture is anchored in words, and it is due to the spoken word that Architecture achieves significance and existence. Talking about Architecture dispels every difference between substance and narration. Language depicts an undeniable shortcut to wander amid what can be seen and what can be said. A description can reveal communicable fragments of changing spaces of the conveyance of meaning of architectural works. Every time these objects are expressed, they exist in another way and they are re-ontologised. The Pantheon of Rome is not only a famous locus for many books, but it's also a model for generations of architects, painters and poets from all over the world. The Pantheon, with the help of time, fame and its splendour, is the perfect example to demonstrate the expansion of its possible interpretations from the different words used to refer to it. Every time words are used to depict the Pantheon, it achieves a new existence under different aspects.

Maiorum imagines

Politica e visione nel pensiero del Rinascimento

Guido Cappelli

> Farassi in publico in Castellonovo et in salla grande [...] ove haveva facto apparare uno altro et pomposo tribunale conveniente alla reale dignitate [...] sua maestà vene cum la regina, illustrissimo duca de Calabria et la duchessa cum li altri soi figlioli, ponendosi a sedere tucti a li loci soi, da ogni canto del signor re et regina, li quali sedevano nel mezo del tribunale regiamente apparato (Scarton 2006, 121-123).

Era l'apertura solenne del Parlamento aragonese del 1484, a Napoli, in Castel Nuovo. La famiglia reale, capeggiata da Ferrante I d'Aragona, fa il suo ingresso spettacolare nella sala del Castello oggi detta "dei Baroni". È sola. Incede lentamente sotto la sguardo attento e rispettoso dei rappresentanti dei diversi ceti sociali.

L'imago reale, esposta in permanente mise en abyme all'occhio del populus, è la forma (proto-)moderna ed estrema dell'esemplarità legata al guardare, al contemplare – in quello scorcio di Umanesimo in cui sembrò che in capo al sovrano potessero convergere le forze e le aspirazioni di una civiltà intera.

La pura contemplazione estetica è un'invenzione ottocentesca – il rifugio di una civiltà annoiata. Lo sguardo rinascimentale, invece, insegna, istruisce, addestra, ispira. Gli antichi hanno tanto da insegnare, con la parola e con l'immagine. E il culmine di questo processo di rieducazione collettiva sulle tracce dell'antico è proprio quel princeps divenuto a sua volta exemplar mundi, modello universale la cui straordinaria virtus, esposta, ostentata e offerta all'occhio popolare, fluisce, grazie a un peculiarissimo concetto di imitatio, nel corpo tutto dello Stato rinascimentale. "Componitur orbis regis ad exemplar" – aveva detto Claudiano a Onorio. E Seneca aveva insegnato: "Bona conscientia prodire vult et conspici: ipsas nequitia tenebras timet" (Ad Lucil. 97, 12).

Il bene non teme la vista. E il potere – che, prima dell'avvento della 'Ragion di Stato', è (Machiavelli escluso) tutt'uno col bene – comporta la pesante responsabilità dell'esposizione, come aveva spiegato Cicerone:

> Si quis ab ineunte aetate habet causam celebritatis et nominis aut a patre acceptam [...] aut aliquo casu atque fortuna, in hunc oculi omnium coniciuntur" (*De off.* II, 44).

"Tutti gli occhi sono puntati su di te": la vista obbliga, compromette. È un concetto che l'Umanesimo eredita e rilancia. Un concetto politico in essenza, che rimanda a tutta una maniera di intendere la preminenza: controllata, anche e proprio dal basso, attesa, con trepidazione (expectatio), scrutata da ogni luogo, ispezionata, obbligata a 'render conto', moralmente ma in modo cogente: soggetta ai suoi soggetti.

Lo sa Petrarca:

> Non parcit regum maculis vulgus loquax; etsi palam metuit, clam libertate utitur. In cavernis sibilat, gannit in tenebris, dubias voces in nubibus, acres versus in triviis serit, subscribit statuis, nutu loquitur, silentio exclamat minaturque oculis, lingua ferit (*De remediis utriusque fortune* I, 42).

Lo sa l'integrato Bruni: "In te unum oculi figuntur nostri", dice ad Alfonso il Magnanimo nell'Oratio a lui indirizzata (ed. Viti 1998, 844); e lo sa l'a-

pocalittico Momo: "Omnium mortalium oculi divinos ipsos ad vultus contuendos intenti haerebant" (Alberti, Momus I, 40, ed. D'Alessandro-Furlan 2006, 17; cfr. Catanorchi 2005, 147-49). Lo sa il latino e lo sa il volgare:

> [I re] sempre sono scoperti da luce, sempre sono visti da la publica gente [...] sì che ad issi ri li occhi de tutti sono voltati [...] per essere il re quasi publico spettaculo a la gente, de nulla virtù tanto spesso se adorna e favorisce [...] quanto per essere in omne atto e ditto sempre modesto (Giuniano Maio, *De maiestate* [1492], ed. Gaeta 1956, 220).

Sì, anche Machiavelli: "Gli peccati de' popoli nascono dai principi" recita il titolo di un capitolo dei Discorsi (III, 29), ché, come ebbe a dire Lorenzo de' Medici, "nel signor son tutti gli occhi volti" (ibidem). E anche Guicciardini, che in un celebre ricordo dimostra di aver capito che, dopo il 1494, con le guerre d'Italia, il tempo dell'accountability era finito:

> E spesso tra il palazzo e la piazza è una nebbia sì folta [...] che, non vi penetrando l'occhio degli uomini, tanto sa el popolo di quello che fa chi governa o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che fanno in India" (*Ricordi*, ed. Spongano 1951, 153; v. le considerazioni di Bruni 2017, 786).

In origine, il prezzo del potere è l'annullamento della sfera privata, come nel *Flamen diale*, il sacerdote romano arcaico in cui "sfera privata e funzione pubblica si identificano senza residui": ὥπερ ἔμψυχον καὶ ἱερὸν ἄγαλμα, "statua sacra animata", come la definiva Plutarco (v. Agamben 1995, 204) – una statua sorella della lex animata che il Medioevo raccoglierà dalla tradizione classica e romanistica. Si può dire, allora, che l'idea moderna, vagamente mefistofelica, del potere nasce quando l'occhio del popolo diventa cieco:

> La lucerna del corpo è l'occhio; se dunque il tuo occhio è chiaro, tutto il tuo corpo sarà nella luce; ma se il tuo occhio è malato, tutto il tuo corpo sarà tenebroso. Se dunque la luce che è in te è tenebra, quanto grande sarà la tenebra! (*Mt* 6, 22-23).

Ora è l'occhio del sovrano, aquila rapace, che scruta inquisitorio dall'alto per tormentare i popoli: è il lamento di Erasmo (Adagio 2601; v. Prosperi 2008, 42-43).

Guardare, ascoltare, leggere. Il padre del re Ferrante, Alfonso d'Aragona il Magnanimo, soleva dilettarsi assistendo alle dispute, a volte furibonde, tra umanisti sugli Ab Urbe condita *libri* di Tito Livio. Non meno che

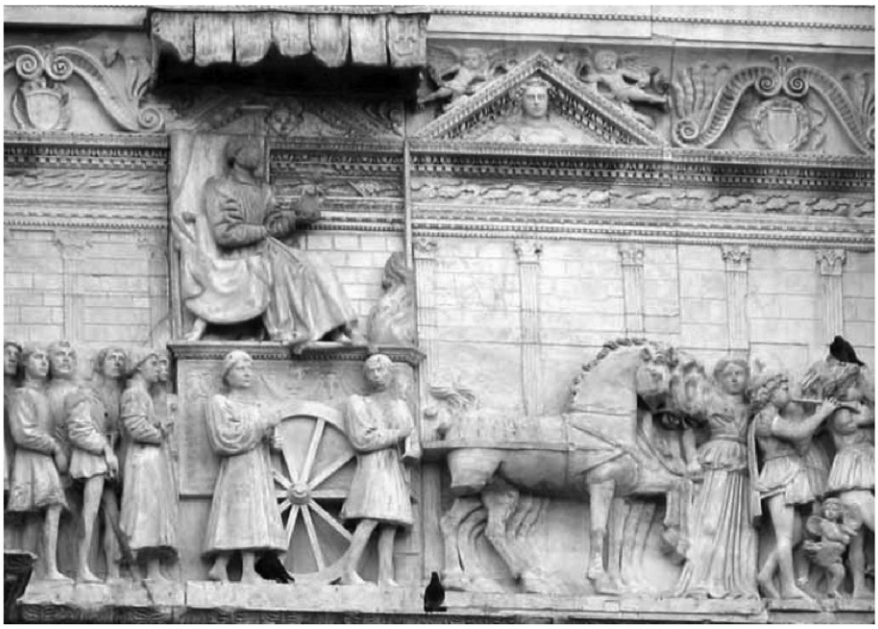
all'ascolto delle storie antiche che l'umanista Panormita gli leggeva nella leggendaria ora del libro (Santoro 1974, 330). Un uomo che sapeva che "el mundo se rige por openión" non poteva trascurare la potenza dell'immagine. Incaricò i suoi umanisti dell'allestimento dell'entrata trionfale in Napoli conquistata:

> Chissà se quel giorno c'era il sole. Lo scintillio dei colori, delle vesti, del carro, del baldacchino, dei finimenti e delle gualdrappe dei cavalli occupa tutto il nostro orizzonte visuale. Sovrasta finanche la luce del sole, se pure c'era [...]. Il percorso, poi, si snodò lungo le principali strade della città e fece tappa presso i luoghi dell'amministrazione del potere cittadino, i cinque seggi nobiliari di Porta Nuova, Porto, Nido, Montagna e Capuana [...]. Fu il primo dei trionfi all'antica, che avrebbero caratterizzato le strategie di celebrazione del potere rinascimentale. La folla sicuramente si accalcava lungo tutto il percorso del sontuosissimo corteo, urlava e acclamava, rideva e cantava. Lungo le strade di Napoli sarebbe passato il nuovo re, vestito con un manto scarlatto, foderato di zibellini: colori e materiali erano quelli imperiali [...]. Il re era seduto sul trono, in alto, perché potesse essere visibile a tutti, e con sé recava tutte le insegne e i simboli della benevolenza divina [...] epifania sublime della maestà che si fondeva con l'ostentazione della ricchezza in una dimostrazione di potenza, allo stesso tempo, corporea ed eterea. Lungo il percorso, i sudditi avevano predisposto rappresentazioni sceniche [...]. Spettacolarizzazione icastica di uno *speculum principis* che sarebbe stato chiarito indubitabilmente a voce dalla effigie personificata di Giulio Cesare [che] si rivolgeva ad Alfonso chiamandolo "Cesare novello" e additandogli un trono imperiale, ancora vuoto: per essere degno di sedercisi sopra, avrebbe dovuto mostrare il possesso di tutte le virtù, e avrebbe dovuto seguire il suo esempio. Anzi, avrebbe dovuto persino superare il suo modello (Delle Donne 2015, 2-3).

Non diversamente da oggi, l'immagine colpisce, inquieta, affascina. Guardare ed essere guardati. La dottrina aveva avvertito acutamente il problema. Poggio Bracciolini concede all'occhio un maggior valore di verità:

> Nescio enim quomodo semper existimentur ampliora quae audit auris, quam quae oculis cernuntur: credo quia fama persaepe mentitur, oculus iudicat ex vero (*De varietate fortunae* II, 77),

Ma il suo amico Leonardo Bruni (v. Pade 2007, II, 96; Hankins 2017, 346-347) ricorda al nobile veneziano cui dedica la sua versione della *Vita* plutarchea di Emilio Paolo che le *maiorum imagines* servono a poco senza *virtus*:



> Ego enim sic existimo omnibus, qui genus allegant magnificum et illustrium maiorum ymagines proferunt, necessitatem quamdam impositam esse debere ad uirtutes eorum, ex quibus se natos asserunt, imitandum. Quis namque aut adeo ebes est ut non intelligat turpissimum esse, aut ita improbus ut non pudeat a virtute degenerare maiorum?

Queste maiorum imagines hanno un sapore polemico anche in Pontano, che sostiene con veemenza il valore esemplare della parola scritta, proprio a confronto con le immaginette degli avi:

> Mirum est enim quantum valeat ad optimam vitae institutionem assidua et diligens lectio. Nam si, ut Scipionem dicere de se solitum scribit Crispus (*Bell. Iug.*, IV 5): "maiorum imagines mirum in modum intuentes ad virtutem excitant", quanto magis illorum dicta factaque imitatione digna, saepius animo repetita et ante oculos posita, commovere debeant! (*De principe*, ed. Cappelli 2003, par. 25).

Per questo il vecchio Alfonso, del cui intuito in quanto a politica-spettacolo abbiamo già avuto prova, si porta tutto con sé, anche in guerra:

> Avus nunquam sine libris in expeditionem profectus, tentorium in quo asservabantur iuxta se poni iubebat cumque nullas Fabiorum, Marcellorum, Scipionum Alexandrorum, Caesarum haberet imagines alias quas intueretur, libros inspiciebat, quibus gesta ab illis continerentur (*ivi*, par. 26).

È comprensibile: l'intellettuale d'avanguardia, l'umanista engagé che parla all'orecchio del princeps, non può che privilegiare la parola scritta. Aveva un avallo greco (Isocrate, Ad Nicocles, 37), era passata nel grande collettore del Policraticus di Giovanni di Salisbury, e con Petrarca ritornava alla modernità, proprio con le parole di Sallustio:

> Si statuae illustrium possunt nobiles animos ad imitandi studium accendere, quod Q. Fabium Maximum et P. Cornelium Scipionem dicere solitos Crispus refert, quanto magis ipsa virtus hoc efficit, claro dum proponitur non marmore, sed exemplo! (*Fam.* VI, 4, 11).

Del resto, nell'Institutio regia (Fam. XII, 2), dunque in un contesto strettamente precettivo e dottrinale, aveva sentenziato: "non minus interdum accendunt generosos animos exempla quam premia, nec minus verba quam statue" (§ 34; da leggere insieme con l'ampio commento di Barbato: "eloquencia ad exorandum, racio ad persuadendum").

Così, la superiorità della parola scritta diventa un vessillo umanistico, spesso, molto spesso ornato della massima sallustiana: Vergerio (De ingenuis moribus, 103); Guarino, Epistola 668 (a Lionello d'Este), Francesco Barbaro, Giovanni Antonio Campano (v. Casciano 1987, 75-92, con i luoghi degli autori qui solo menzionati; Miglio 1975, 46-50).

In contesto specificamente politico, le formulazioni più nitide sono quelle del Platina (De principe, 156) e soprattutto di Francesco Patrizi, che nell'immensa enciclopedia politica che è il De regno (II x, 72-74) riecheggia assai da vicino sia Sallustio che Pontano. E il circolo si chiude:

> Nam si corporum simulachra et effigies manu artificum factae iuvenum animos excitare solent, quorum illae imagines sunt, quanto magis id assequentur historiae et rerum gestarum monimenta, quae mentem animumque exprimunt, non autem corporis lineamenta formaque speciem?

Potrebbe apparire sorprendente, ma in questa superiorità vi è un'implicazione sociale legata al dibattito sulla vera nobiltà. Nel momento del pericolo, infatti, quando Catilina tiene sotto scacco la Repubblica, il Senato si rivolge a Cicerone, "quanquam novo homini et inquilino", ma non certo, si badi bene, in virtù delle immaginette di famiglia:

> Videlicet non Harpinum aut maiorum imagines tantam ei expectationem comparaverant, sed insignes litterarum tituli et adducta e rhetorum scholis in forum senatumque eloquentia (*De principe*, par. 30).

Insomma, si va da un relativo riconoscimento della funzione esemplare, sia pur subordinata, dell'immagine, al suo rifiuto, in un ventaglio di possibilità legate evidentemente alla *vis* polemica dei singoli contesti.

Ma sono i libri a primeggiare, ancora nel Cinquecento del riflusso neofeudale: il piccolo principe può divertirsi con gli exempla – naturalmente, "romanorum, graecorum externarumque gentium" (Acquaviva 1519, c. IIIv) – recitati; ma la scientiarum scientia è la philosophia; e gli exempla si leggono e si studiano, e il processo intellettuale è superiore all'esperienza, fatta di visione empirica:

> Nam si senum sententias admirandas putamus ipsosque prudentiores iudicamus, eo quod multa eos vidisse necesse est [...] quanto magis antiquorum libri, in quibus recta vivendi ratio continetur (*ivi*, c Vr).

E sono i filosofi a detenere le chiavi per interpretare un quadro:

> Picturam intuenti Alexandro, quae regis prius imaginem, deinde vero Iustitiae praeseferebat, philosophosque qui secum aderant, interroganti quid significare pictura vellet, Anaxarcum respondisse legimus, a regis voluntate iustitiam esse processuram [...] Quod aegre ferens philosophus alter repondit minime eo id modo interpretandum esse: regem enim a iustitia secedentem privati potiusque principis officio fungi existimandum esse putabat *(ivi*, c. Vv)

Il De instituendis liberis principum di Belisario Acquaviva è un'attardata institutio postaragonese di area napoletana. Ma in quegli anni, anche il Machiavelli utilizzava la metafora dell'immagine artistica (le "antiche statue") per ribadire implicitamente la subalternità, se non la frivolità, della contemplazione (artistica) rispetto all'azione (e sì, in questa storia ci sono anche Marta e Maria), reperibile, in forma di lectio, nei testi degli antichi:

> Considerando adunque quanto onore si attribuisca all'antiquità, e come molte volte, lasciando andare infiniti altri esempli, un frammento d'una antiqua statua sia suto comperato gran prezzo, per averlo appresso di sé, onorarne la sua casa e poterlo fare imitare a coloro che di quella arte si dilettono; e come quegli dipoi con ogni industria si sforzono in tutte le loro opere rappresentarlo; e veggiendo, da l'altro canto, le virtuosissime operazioni che le storie ci mostrono, che sono state operate da regni e republiche antique, dai re, capitani, cittadini, latori di leggi, ed altri che si sono per la loro patria affaticati, essere più presto ammirate che imitate; anzi, in tanto da ciascuno in ogni minima cosa fuggite, che di quella an-

> tiqua virtù non ci è rimasto alcun segno; non posso fare che insieme non me ne maravigli e dolga (*Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, ed. Martelli 1971, 3-4).

Cose della vita. Quella famiglia sovrana che saliva sulla tribuna allestita in Castel Nuovo a sua maggior gloria, in pochi anni sarebbe uscita dalla scena della Storia. La dinastia morente si faceva ritrarre in ben altra posa, intorno al Cristo morto, nella chiesa di Monte Oliveto a Napoli, con pubblica ostensione di una penitenza storica e in privata consolazione tra le braccia dei fidi olivetani, tra cui andrà a spegnersi lo sfortunato Alfonso II, erede per cinquant'anni, re per undici mesi.

In fondo, Arte e Politica sono una vecchia coppia litigiosa e indissolubile. Si tratta, né più né meno, di rappresentazione:

> Quia nam Princeps universos seu Rempublicam repraesentat, eadem non minor erit, sed aequalis, veluti imago quam speculum repraesentat, prorsus aequalis est faciei extra speculum repraesentatae (Johannes Christophorus Beckman, *De Maiestate*, 1672).

Lo specchio. Che rimanda l'immagine, inquietante e confortante, di un lui che è anche un noi.

Fonti

Belisario Acquaviva, *De liberis principum instituendis*, Neapoli 1519.

Leon Battista Alberti, *Momus*, a cura di P. D'Alessandro, F. Furlan, Pisa 2016.

Johannes Christophorus Beckmann, *Meditationes politicae iisdemque continuandis et illustrandis addita Politica parallela*, Francofurti ad Oderam 1672.

Poggio Bracciolini, *Historiae de varietate fortunae*, Lutetiae Parisiorum 1723.

Leonardo Bruni, *Oratio per dominum Iulianum de Avanzatis*, in Id., *Opere letterie e politiche*, a cura di P. Viti, Torino 1998, 841-847.

Francesco Guicciardini, *Ricordi*, a cura di R. Spongano, Firenze 1948.

Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di M. Martelli, Torino 1971.

Giuniano Maio, *De maiestate*, a cura di F. Gaeta, Bologna 1956.

Francesco Petrarca, *Familiares*, a cura di M. Martelli, Firenze 19922.

Francesco Petrarca, *Les remèdes aux deux fortunes* [*De remediis utriusque fortune*], a cura di C. Carraud, Paris 2002.

Giovanni Pontano, *De principe*, a cura di G. M. Cappelli, Roma 2003.

Bartolomeo Sacchi, detto il Platina, *De principe*, a cura di G. Ferraù, Messina 1979.

Bibliografia critica

Agamben 1995
G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino 1995.

Bruni 2017
F. Bruni, *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, Firenze 2017.

Casciano 1992
P. Casciano, *Storia di un 'topos' della storiografia umanistica:* exempla e signa, in *La storiografia umanistica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Messina 22-25 Ottobre 1987), a cura di A. Di Stefano et alii, Messina 1992, 75-92.

Catanorchi 2005
O. Catanorchi, *Tra politica e passione. Simulazione e dissimulazione in Leon Battista Alberti*, "Rinascimento" XLV (2005), 137-177.

Delle Donne 2015
F. Delle Donne, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico*, Roma 2015.

Hankins 2017
J. Hankins, *Leonardo Bruni's* Laudatio Florentine urbis, *Dante, and 'Virtue Politics'*, "Bullettino dell'Istituto Storico per il Medio Evo" 119 (2017), 333-358.

Pade 2007
M. Pade, *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-Century Italy*, Copenhagen 2007.

Prosperi 2008
A. Prosperi, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino 2008.

Santoro 1974
M. Santoro, *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, vol. IV, Napoli 1974, 317-498.

Scarton 2006
E. Scarton, *Il parlamento napoletano del 1484*, "Archivio storico per le province napoletane" 124 (2006), 117-140.

English abstract

Politics and Vision (from the title of a famous book by Sheldon Wolin) are a controversial and indissoluble duo in the Western tradition. Vision can take place from above or below, for propaganda or representation, love or fear, and each of these alternatives affects modes of life and thought. This essay attempts to highlight their intertwined relationship at a crucial time: the transition from the Middle Ages to Modernity or, in other words, the Humanistic Age.

Da Dioniso a Socrate

Intervisualità del divino fra teatro e dialogo

Andrea Capra

Da tempo gli studiosi di Platone, almeno quelli che non ne leggono l'opera con gli occhiali anacronistici di questa o quella filosofia contemporanea, sanno bene che i dialoghi sono un genere 'post-teatrale', inconcepibile senza l'esperienza del grande teatro attico. Se Aristotele non esita a inquadrare i Sokratikoi logoi fra le opere drammatiche di mimesi (Poet. 1447b9-12), la teatralità dei dialoghi è implicitamente suggerita dallo stesso Platone in una serie di passi noti fra l'altro come 'auto-testimonianze' (Gaiser 1984), in cui il personaggio Socrate (e non solo lui) giunge quasi a rompere l'illusione drammatica attraverso riferimenti che rimandano piuttosto chiaramente al dialogo platonico. Il dialogo è un genere nuovo, che Platone ambienta però – si tratta della cosiddetta 'data drammatica' – nel V secolo, quando il genere stesso ancora non esisteva. Di conseguenza, il dialogo come genere letterario non può essere oggetto di commenti espliciti da parte dei personaggi: come i personaggi tragici abitano un mondo pre-teatrale e non possono riferirsi al mondo del teatro (ai rivali, alla poetica dell'autore e così via) se non in forma indiretta e allusiva, così i personaggi dei dialoghi vivono in un'epoca 'pre-platonica', in cui l'autore e il suo mondo possono essere richiamati solo indirettamente.

Se il dialogo può essere inteso come un genere letterario post-teatrale, non si può però dimenticare che al teatro stesso l'etichetta di 'letteratura' va stretta: è un genere performativo che deve il suo nome all'atto del guardare. Cosa resta di questa natura anfibia nel mondo 'post-teatrale' del dialogo? Un aspetto affascinante quanto trascurato del rapporto di Platone con il teatro ci porta al cuore del nostro tema: esporrò qui i primi risultati di una ricerca volta a mostrare come i dialoghi riproducano alcune dinamiche di interazione fra parola e immagine, in particolare l'iconografia del nume tutelare. In questo gioco di parole e immagini, come vedremo, si può leggere – o meglio vedere! – fra le righe del dialogo platonico il progetto di un passaggio di consegne dal teatro al dialogo, o – per dirla con il mio titolo – da Dioniso a Socrate.

1 | Rilievo in marmo dal Pireo, ca. 400 A.C., Atene NM 1500.

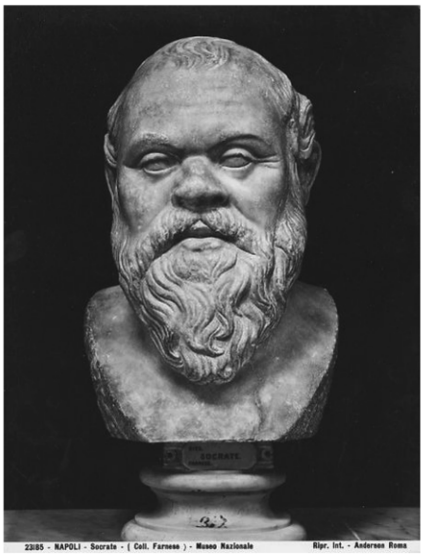
La presenza 'fisica' e visuale di Dioniso nelle rappresentazioni teatrali ateniesi, in particolare in occasione delle Grandi Dionisie, è un fatto che non può essere sopravvalutato. La processione che portava lo xoanon del dio presso l'Accademia e poi di nuovo nel santuario adiacente al teatro prima delle rappresentazioni; la presenza in teatro del sacerdote di Dioniso; la dedica delle maschere al dio dopo le rappresentazioni (fig. 1): tutti questi elementi non potevano non essere presenti alla mente di attori e spettatori, alimentando un immaginario fortemente visuale. La presenza del 'dionisaco' e dell'elemento 'satiresco' nella storia del teatro attico è peraltro un terreno di indagine notoriamente impervio, così come dibattute sono le ragioni che fecero proprio di Dioniso il patrono del teatro. Farò qui riferimento a uno sviluppo più recente e verificabile, che ci porta nell'età di Socrate e non troppo lontano da quella di Platone.

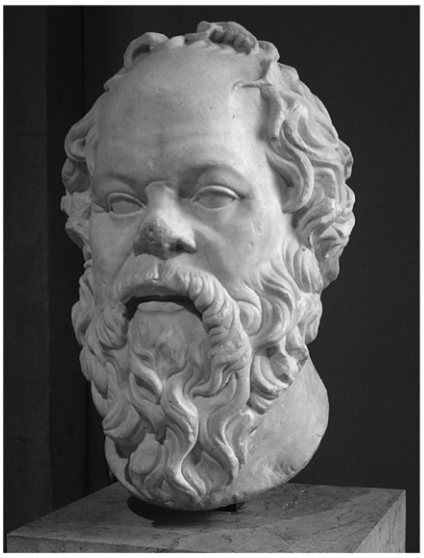
Cornelia Isler-Kerényi (2012) ha studiato a fondo l'iconografia di Dioniso in rapporto alla scena ateniese, senza trascurare le 'immagini mentali' che guidano lo spettatore nella rappresentazione. Ora, "il fatto più rilevante nell'iconografia dionisiaca del V secolo a.C. è, come noto, il cambiamento radicale dell'immagine di Dioniso da figura maschile matura, barbata e dignitosa, a giovane nudo in atteggiamento rilassato, avvenuto sulla scia del Dioniso creato da Fidia per il frontone est del Partenone" (303). L'impatto visivo per il pubblico del teatro di Dioniso doveva essere enorme: non soltanto il frontone orientale del Partenone è visibile

dal teatro, ma la statua del dio, come la stessa Isler-Kerényi ha mostrato altrove (2015 cap. 7), guarda verso il 'suo' teatro, quasi disinteressandosi della nascita di Atena, scena principale del frontone. Si crea quindi un gioco di sguardi potenzialmente fecondo e – in effetti – puntualmente sfruttato dai drammaturghi: nel Dionisalessandro, Cratino portò in scena un Dioniso travestito da Paride e quindi certo simile alla nuova iconografia del dio. E il 'nuovo' Dioniso, sul finire del secolo, segna il picco della 'carriera teatrale' del dio, con le quasi contemporanee Baccanti e Rane messe in scena quando Socrate era ancora in vita e Platone era ormai ben più che ventenne: entrambi, possiamo immaginare, erano presenti alla rappresentazione.

Non ci sono dubbi – i riferimenti nel testo sono chiari – che in entrambi i drammi Dioniso appariva 'secondo Fidia', giovane e sbarbato. Altrettanto chiara è l'intenzione di Aristofane ed Euripide di giocare con le credenziali mitologiche del dio: la catabasi delle Rane richiama un tratto peculiare del dio, perché – ricorda Isler-Kerényi (2012, 306) – "era stato lui … a ricondurre la madre Semele dall'Ade rendendola immortale; nelle Baccanti, poi, l'aspetto del dio "evocava inoltre il Dioniso in chitone corto e pardalide che già sul thesauròs dei Sifni a Delfi e anche nella seconda metopa del lato est del Partenone aveva combattuto contro i Giganti insieme agli altri figli e fratelli di Zeus" (309). Infine, i due drammi sono accomunati dal fatto di presentare Dioniso non solo nelle vesti di sorprendente protagonista – Euripide e Aristofane giocano con le convenzioni del teatro, che vorrebbero per un dio 'prologante' un ruolo scenico più limitato – ma anche di funambolico 'trasformista', con ovvie risonanze rispetto al travestimento insito nell'idea stessa di teatro. Il richiamo al nume tutelare degli agoni teatrali non era forse mai stato così forte ed esplicito, e il successo dei due drammi era destinato a lasciare nella mente degli Ateniesi un'impressione duratura.

Sin qui ho brevemente riassunto l'importante lavoro di Isler-Kerényi e richiamato all'attenzione alcuni dati ben noti. Diverso è il discorso se ci spostiamo al dialogo platonico. Anzitutto, ci troviamo qui di fronte a dati emersi solo molto di recente. La difficoltosa decifrazione di un papiro ercolanense ci ha restituito una fondamentale testimonianza che risale all'attidografo Filocoro (cf. Speyer 2001). Sappiamo ora che nei primi decenni del IV secolo Platone fece collocare nel Mouseion dell'accademia un ritratto (eikon) di Socrate. È abbastanza naturale pensare che la dedica risalga all'atto di fondazione dell'Accademia, dunque intorno al 387.





2 | *Ritratto di Socrate* (tipo 'A'), copia romana (calco), I-II sec. D.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
3 | *Ritratto di Socrate* (tipo 'B'), copia romana, I-II sec. D.C., Parigi, Louvre.

La notizia si inquadra bene nella ricostruzione già in precedenza offerta dagli archeologi, che perlopiù distinguono due tipologie di ritratto fra le copie romane raffiguranti Socrate (cf. e.g. Zanker 1995). Il tipo A (fig. 2) presenta tratti silenici e ferini, e viene ricondotto alla committenza privata menzionata nel papiro, con una provocazione rivolta ai valori della polis e all'ideale della kalokagathia. Il tipo B (fig. 3), dai tratti decisamente più miti e dignitosi, corrisponde con ogni probabilità alla statua che Diogene Laerzio (2.43) attribuisce a Lisippo, e che risultò da una committenza pubblica quasi certamente in età licurghea: Socrate, a suo tempo mandato a morte dagli Ateniesi, era così retrospettivamente reintegrato nel tessuto dei valori comuni e trasformato in un eroe civico. Si tratta insomma di un ritratto riveduto e corretto (cf. Zanker 1995, cap. II.2).

È impossibile sfuggire alla tentazione di collegare il ritratto 'silenico' al celebre passo del Simposio (215a-b):

> Σωκράτη δ' ἐγὼ ἐπαινεῖν, ὦ ἄνδρες, οὕτως ἐπιχειρήσω, δι' εἰκόνων. οὗτος μὲν οὖν ἴσως οἰήσεται ἐπὶ τὰ γελοιότερα, ἕσται δ' ἡ εἰκὼν τοῦ ἀληθοῦς ἕνεκα, οὐ τοῦ γελοίου. φημὶ γὰρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς ἐν τοῖς ἑρμογλυφείοις καθημένοις, οὕστινας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἳ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται

ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν. καὶ φημὶ αὖ ἐοικέναι αὐτὸν τῷ σατύρῳ τῷ Μαρσύᾳ.

Socrate, o uomini, io cercherò di lodarlo così, per immagini. Forse lui penserà che sia per sottolineare gli aspetti più ridicoli, ma l'immagine sarà in vista del vero, non del ridicolo. E infatti io dico che Socrate è similissimo a quei sileni che si trovano nelle botteghe degli scultori di erme, quelle statuine che i demiurghi, gli artigiani, lavorano con zampogne e flauti e che, poi, aperti in due mostrano all'interno di possedere immagini degli dèi. E dico anche che somiglia al satiro Marsia (trad. M. Nucci).

Il paragone non finisce qui, ma subito si estende al sortilegio della parola socratica, capace di incantare anche senza strumenti musicali e di sconvolgere l'animo di chi ascolta (215d-216a). E sul finire del suo discorso, Alcibiade ritorna sull'immagine silenica (221c-222a):

οἷος γὰρ Ἀχιλλεὺς ἐγένετο, ἀπεικάσειεν ἄν τις καὶ Βρασίδαν καὶ ἄλλους, καὶ οἷος αὖ Περικλῆς, καὶ Νέστορα καὶ Ἀντήνορα—εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι—καὶ τοὺς ἄλλους κατὰ ταὐτ' ἄν τις ἀπεικάζοι• οἷος δὲ οὐτοσὶ γέγονε τὴν ἀτοπίαν ἄνθρωπος, καὶ αὐτὸς καὶ οἱ λόγοι αὐτοῦ,οὐδ' ἐγγὺς ἄν εὕροι τις ζητῶν, οὔτε τῶν νῦν οὔτε τῶν παλαιῶν, εἰ μὴ ἄρα εἰ οἷς ἐγὼ λέγω ἀπεικάζοι τις αὐτόν, ἀνθρώπων μὲν μηδενί, τοῖς δὲ σιληνοῖς καὶ σατύροις, αὐτὸν καὶ τοὺς λόγους. Καὶ γὰρ οὖν καὶ τοῦτο ἐν τοῖς πρώτοις παρέλιπον, ὅτι καὶ οἱ λόγοι αὐτοῦ ὁμοιότατοί εἰσι τοῖς σιληνοῖς τοῖς διοιγομένοις. εἰ γὰρ ἐθέλοι τις τῶν Σωκράτους ἀκούειν λόγων, φανεῖεν ἂν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον• τοιαῦτα καὶ ὀνόματα καὶ ῥήματα ἔξωθεν περιαμπέχονται, σατύρου δή τινα ὑβριστοῦ δοράν. ὄνους γὰρ κανθηλίους λέγει καὶ χαλκέας τινὰς καὶ σκυτοτόμους καὶ βυρσοδέψας, καὶ ἀεὶ διὰ τῶν αὐτῶν τὰ αὐτὰ φαίνεται λέγειν, ὥστε ἄπειρος καὶ ἀνόητος ἄνθρωπος πᾶς ἂν τῶν λόγων καταγελάσειεν. διοιγομένους δὲ ἰδὼν ἄν τις καὶ ἐντὸς αὐτῶν γιγνόμενος πρῶτον μὲν νοῦν ἔχοντας ἔνδον μόνους εὑρήσει τῶν λόγων, ἔπειτα θειοτάτους καὶ πλεῖστα ἀγάλματ' ἀρετῆς ἐν αὑτοῖς ἔχοντας καὶ ἐπὶ πλεῖστον τείνοντας, μᾶλλον δὲ ἐπὶ πᾶν ὅσον προσήκει σκοπεῖν τῷ μέλλοντι καλῷ κἀγαθῷ ἔσεσθαι. Ταῦτ' ἐστίν, ὦ ἄνδρες, ἃ ἐγὼ Σωκράτη ἐπαινῶ•

E infatti a quel che fu Achille si potrebbe paragonare Brasida e altri, a quel che fu Pericle si potrebbero paragonare sia Nestore che Antenore – ma ce ne sono anche di diversi – e altri ancora si potrebbero paragonare allo stesso modo. Ma a quello che è stato, nella sua stranezza, quest'uomo qui, sia lui che i suoi discorsi, non si potrebbe trovare neppure uno che gli si avvicini, nemmeno a cercarlo, né fra i contemporanei né fra gli antichi, a meno che non lo si confronti a quegli esseri che dicevo io, a nessun essere umano quindi, ma ai sileni e ai satiri, lui e i suoi discorsi. Ma ecco, anche

> questo ho tralasciato di dirvi all'inizio. Che pure i suoi discorsi sono similissimi alle statuine dei sileni che si aprono. Se infatti uno volesse ascoltare i discorsi di Socrate, gli apparirebbero inizialmente del tutto ridicoli, di tali termini ed espressioni sono avvolti da fuori, come la pelle di un satiro tracotante. E infatti parla di asini da soma e di fabbri e di calzolai e di conciapelli, e sembra che dica sempre le stesse cose con le stesse parole, tanto che ogni uomo inesperto o ignorante finirebbe per deridere i suoi discorsi. Ma se uno li vede aperti e entra in essi, innanzitutto scoprirà che sono i soli a possedere all'interno un intelletto, eppoi che sono divinissimi e possiedono in sé moltissime immagini di virtù e che tendono verso ciò che è più grande, o meglio verso tutto quel che spetta ricercare a chi voglia diventare bello e buono. Queste sono, uomini, le cose in cui io lodo Socrate (trad. M. Nucci).

Non soltanto l'aspetto, ma anche gli stessi 'logoi di Socrate' richiamano il mondo dei Sileni. I 'discorsi di Socrate' è un espressione molto vicina al modo in cui Aristotele – l'abbiamo ricordato – chiamerà il dialogo platonico, perfino quando fa riferimento alle Leggi, in cui Socrate non compare (Pol. 1265a1-18). Si può insomma sospettare che sottotraccia Platone stia impostando un discorso metaletterario, un 'auto-testimonianza': Alcibiade già aveva detto che i discorsi di Socrate non perdono la loro forza di attrazione passando di bocca in bocca, anche quando i narratori non sono di grande valore (215d-e), e questo si riflette nella struttura stessa del Simposio, che è per l'appunto il racconto di un racconto gestito da due narratori, Aristodemo e Apollodoro, che Platone ritrae con una certa ironia – sono due fans sfegatati di Socrate, forse più attenti ai tic e al comportamento esteriore del 'maestro' che non alla sostanza filosofica (cf. Blondell 2002, 106-112). La coincidenza fra le parole di Alcibiade e la struttura del Simposio è fondamentale per capire che per bocca del personaggio Platone sta in realtà alludendo al Simposio e, per estensione, al dialogo platonico. Il punto emerge al di là di ogni ragionevole dubbio nella scena conclusiva dell'intero Simposio. Teniamo conto che tanto l'aspetto quanto le parole di Socrate hanno aspetto ridicolo ma contenuti più che seri (223c-d):

> Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιά. τὸν οὖν Σωκράτη αὐτοῖς διαλέγεσθαι• καὶ τὰ μὲν ἄλλα ὁ Ἀριστόδημος οὐκ ἔφη μεμνῆσθαι τῶν λόγων—οὔτε γὰρ ἐξ ἀρχῆς παραγενέσθαι ὑπονυστάζειν τε—τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνῃ τραγῳδοποιὸν ὄντα <καὶ> κωμῳδοποιὸν εἶναι. ταῦτα δὴ ἀναγκαζομένους αὐτοὺς καὶ οὐ σφόδρα ἑπομένους νυστάζειν, καὶ

> πρότερον μὲν καταδαρθεῖν τὸν Ἀριστοφάνη, ἤδη δὲ ἡμέρας γιγνομένης τὸν Ἀγάθωνα. τὸν οὖν Σωκράτη, κατακοιμίσαντ' ἐκείνους, ἀναστάντα ἀπιέναι, καὶ <ἔ> ὥσπερ εἰώθει ἕπεσθαι, καὶ ἐλθόντα εἰς Λύκειον, ἀπονιψάμενον, ὥσπερ ἄλλοτε τὴν ἄλλην ἡμέραν διατρίβειν, καὶ οὕτω διατρίψαντα εἰς ἑσπέραν οἴκοι ἀναπαύεσθαι.
>
> E solo Agatone, Aristofane e Socrate erano ancora svegli e bevevano da una grande coppa passandola verso destra. Socrate dialogava con loro. E per il resto Aristodemo raccontò di non ricordarsi dei loro discorsi – infatti non li aveva seguiti dall'inizio eppoi cascava dal sonno – ma la conclusione, disse, era questa: Socrate li costringeva a convenire che è dello stesso uomo l'essere capace di creare commedia e tragedia e chi è tragediografo per arte è anche commediografo. Loro due, costretti a convenire su questi argomenti e incapaci di seguire con precisione, cascavano dal sonno, e per primo si addormentò Aristofane e, quando ormai era giorno, Agatone. Socrate invece, dopo averli fatti addormentare, raccontava Aristodemo che si alzò e se ne andò e lui lo seguì, come al solito. Disse che andò al Liceo e, dopo essersi lavato, come altre volte trascorse il resto della giornata, finché verso sera tornò a casa a riposare (trad. M. Nucci).

L'aspetto e le parole di Socrate sono l'intreccio fra serio e comico che la nuova arte drammatica di Platone si incarica di rappresentare. Ma qual è il nesso fra ritratto scultoreo e letterario?

Gli studiosi attribuiscono l'invenzione dell'immagine di Socrate-Sileno a Platone. A lungo si è pensato che il Simposio stesso avesse influenzato la committenza del ritratto: qualunque fosse il reale aspetto di Socrate, la memoria precisa del suo volto non poteva che perdersi nel giro di pochi anni (cf. Giuliani 1997), e del resto l'Atene classica non conosce ritratti fisiognomici: occorrevano modelli riconoscibili, capaci di dare al ritratto un senso compiuto (cf. p.e. Catenacci 2014). Di conseguenza, si è pensato che l'immagine di Socrate-Sileno immortalata nel Simposio avesse generato l'iconografia riconoscibile nel tipo A nonché, in forma ideologicamente edulcorata, nella statua di Lisippo (Zanker 1995). Questa interpretazione, che giustamente insiste sul carattere provocatorio del ritratto collocato all'Accademia, è ora parzialmente smentita dai dati cronologici, perché tutto lascia credere che il ritratto scolpito per il Mouseion dell'Accademia sia stato scolpito non dopo ma prima della pubblicazione del Simposio.

Se la genesi 'letteraria' del ritratto di Socrate deve giocoforza cedere il passo, è rimasta ben salda negli studi l'idea di una matrice platonica, un'interpretazione di Socrate in chiave 'silenica' che avrebbe ispirato sia

il ritratto scultoreo che quello letterario (cfr. ora Catoni, Giuliani 2017). La matrice fortemente teatrale del Simposio, tuttavia, suggerisce di cercare nel teatro stesso un possibile modello per il Socrate 'platonico'. Alcibiade dice che descriverà Socrate per immagini, ma il ricorso all'eikon avrà di mira non il ridicolo, bensì la verità. Un'immagine di per sé potenzialmente ridicola, quindi sarà mutata di segno e messa al servizio di un fine alto. Si tratta di un'operazione che si compie ripetutamente nei dialoghi, e lo stesso Alcibiade, nel prosieguo del discorso, ne offre un esempio (220e-221b):

> ἔτι τοίνυν, ὦ ἄνδρες, ἄξιον ἦν θεάσασθαι Σωκράτη, ὅτε ἀπὸ Δηλίου φυγῇ ἀνεχώρει τὸ στρατόπεδον• ἔτυχον γὰρ παραγενόμενος ἵππον ἔχων, οὗτος δὲ ὅπλα. ἀνεχώρει οὖν ἐσκεδασμένων ἤδη τῶν ἀνθρώπων οὗτός τε ἅμα καὶ Λάχης• καὶ ἐγὼ περιτυγχάνω, καὶ ἰδὼν εὐθὺς παρακελεύομαί τε αὐτοῖν θαρρεῖν, καὶ ἔλεγον ὅτι οὐκ ἀπολείψω αὐτώ. ἐνταῦθα δὴ καὶ κάλλιον ἐθεασάμην Σωκράτη ἢ ἐν Ποτειδαίᾳ—αὐτὸς γὰρ ἧττον ἐν φόβῳ ἦ διὰ τὸ ἐφ' ἵππου εἶναι—πρῶτον μὲν ὅσον περιῆν Λάχητος τῷ ἔμφρων εἶναι• ἔπειτα ἔμοιγ' ἐδόκει, ὦ Ἀριστόφανες, τὸ σὸν δὴ τοῦτο, καὶ ἐκεῖ διαπορεύεσθαι ὥσπε καὶ ἐνθάδε, βρενθυόμενος καὶ τὠφθαλμὼ παραβάλλων, ἠρέμα παρασκοπῶν καὶ τοὺς φιλίους καὶ τοὺς πολεμίους, δῆλος ὢν παντὶ καὶ πάνυ πόρρωθεν ὅτι εἴ τις ἅψεται τούτου τοῦ ἀνδρός, μάλα ἐρρωμένως ἀμυνεῖται. διὸ καὶ ἀσφαλῶς ἀπῄει καὶ οὗτος καὶ ὁ ἑταῖρος•
>
> E ancora, uomini, valeva la pena contemplare Socrate, quando il nostro esercito si ritirava in fuga da Delio; mi capitò infatti di trovarmi accanto a lui, io a cavallo, lui con le armature da oplita. Si ritirava, quando ormai i nostri uomini erano dispersi, insieme a Lachete; e io per caso mi trovo lì e appena li vedo li esorto ad aver coraggio e dicevo che non li avrei abbandonati. E in quel caso potei contemplare Socrate meglio che a Potidea – io infatti avevo meno paura per il fatto di essere a cavallo – innanzitutto per quanto superava Lachete in fermezza; eppoi mi sembrava, Aristofane, come dici tu, che lui camminasse laggiù, come anche qui, "pavoneggiandosi e lanciando occhiate di sbieco", guardando tranquillamente amici e nemici e mostrando chiaramente a chiunque, anche da molto lontano, che se qualcuno avesse toccato un uomo simile, si sarebbe difeso con enorme vigore. Perciò si ritirava con sicurezza, lui e il suo compagno (trad. M. Nucci, lievemente modificata).

Siamo qui di fronte a una citazione letterale dalle Nuvole (362), ma l'immagine che il commediografo aveva impiegato per deridere Socrate diventa qui indice di virtù: il ridicolo muta segno. Come ho mostrato altrove (Capra 2016 e 2018), proprio nelle Nuvole va cercata la genesi dell'iconografia socratica riconoscibile nel tipo A e riflessa nel Simposio. L'ingresso

in scena di Socrate risultò memorabile, e Platone lo evoca esplicitamente nell'Apologia, quando 'cita' il suo avatar teatrale che gli Ateniesi hanno "potuto vedere nella commedia di Aristofane, dove un tal Socrate si dondolava e diceva di vagare per l'aria e cianciava di altre sciocchezze di cui io m'intendo poco o nulla" (19c, trad. M. Sassi).

È un riferimento preciso all'ingresso in scena di Socrate nelle *Nuvole*, ed è notevole l'enfasi sull'elemento visivo: quel che rimase impresso nella mente degli Ateniesi non erano soltanto le sbruffonate messe in bocca al Socrate aristofaneo, ma anche il suo aspetto, e in particolare il suo ingresso in scena a bordo della machina (cf. Revermann 2006, 111-112). Si tratta di una scena paratragica, nella misura in cui evoca, in modo grottesco e contraddittorio, il deus ex machina caro ai tragediografi: il 'dio' Socrate dovrebbe risolvere i miseri problemi dell'indebitato Strepsiade, ma invece di comparire con epifania risolutiva a conclusione della pièce, egli appare all'inizio, e per lo sprovveduto Strepsiade sarà principio non di salvazione, ma di guai infiniti, che amplificheranno come un incubo i problemi cui egli cerca invano di sfuggire. Cruciali sono qui le primissime parole che Socrate pronuncia in scena (218-225):

Στ. [...] φέρε, τίς γὰρ οὗτος οὑπὶ τῆς κρεμάθρας ἀνήρ;
Μα. αὐτός.
Στ. τίς αὐτός;
Μα. Σωκράτης.
Στ. ὦ Σωκράτης.
ἴθ' οὗτος, ἀναβόησον αὐτόν μοι μέγα
Μα. αὐτὸς μὲν οὖν σὺ κάλεσον• οὐ γάρ μοι σχολή.
Στ. ὦ Σώκρατες,
ὦ Σωκρατίδιον.
ΣΩΚΡΑΤΗΣ τί με καλεῖς, ὦ 'φήμερε;
Στ. πρῶτον μὲν ὅτι δρᾷς, ἀντιβολῶ, κάτειπέ μοι.
Σω. ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον.

STREPSIADE [...] Maddai, chi è quello lì appeso a un corbello?
DISCEPOLO E' Lui.
STREPSIADE Lui chi?
DISCEPOLO Socrate!
STREPSIADE Oh, Socrate! Tu allora chiamamelo a gran voce.
DISCEPOLO Ma chiamatelo da solo! Non ho tempo da perdere.
STREPSIADE Ehi Socrate! Ehi Socratino!
SOCRATE A che mi chiami, o effimero?
STREPSIADE A che? Primo: cosa stai facendo? Dimmelo, ti scongiuro!
SOCRATE Aerogredisco e inquisisco il sole!

'O effimero' – che più propriamente significa qualcosa come 'creatura d'un giorno' – non è certo un modo comune di rivolgersi al prossimo. In effetti, un simile vocativo ha un unico, duplice parallelo in tutta la letteratura greca a noi nota. Anzitutto un frammento di Pindaro, menzionato proprio da uno scolio al v. 223 delle Nuvole ma perlopiù trascurato dagli studiosi (fr. 157 M.):

> διαλεγόμενος Σιληνὸς Ὀλύμπῳ
> ὦ τάλας ἐφάμερε, νήπια βάζεις
> χρήματά μοι διακομπέων.
>
> Sileno, rivolgendosi a Olimpo
> "O misero effimero, cianci a vuoto
> vantandomi tue ricchezze".

Poi, a conferma, un riferimento nell'Eudemo di Aristotele (fr. 44 Rose, 27-29):

> δαίμονος ἐπιπόνου καὶ τύχης χαλεπῆς ἐφήμερον σπέρμα, τί με βιάζεσθε λέγειν ἃ ὑμῖν ἄρειον μὴ γνῶναι.
>
> Seme effimero di demone pesante e di dura sorte, perché mi forzate a dire quel che per voi è meglio non venire a sapere?

La conclusione da trarre pare chiara. L'allocuzione 'o effimero', rarissima e fortemente connotata, evoca il Sileno, e come un comico Sileno depositario di qualche strampalata rivelazione – probabilmente anche attraverso l'uso della maschera – Socrate si presentava agli spettatori sulla scena delle *Nuvole*: a partire dal citato *Dionisalessandro*, del resto, "esistevano molte commedie in cui i satiri e Sileno erano presenti" (Battezzato 2006, 58), e Aristofane pare ben attento a distinguere il suo Socrate esuberante e 'solare' dai discepoli emaciati e ben poco satireschi che nelle *Nuvole* non sopportano neppure l'aria aperta (cf. Capra 2018).

Il retroterra comico-satiresco getta nuova luce sulle parole di Alcibiade nel *Simposio*: anche con il volto di Socrate, Platone compie la consueta operazione di rovesciamento del comico, che viene non negato, ma mutato di segno. Dobbiamo credere che non fosse possibile cancellare dalla mente degli Ateniesi l'immagine ingiuriosa di Socrate-Sileno costruita da Aristofane: con intelligenza, Platone preferisce ricodificarla, per attribuirle significati nuovi. Lo stesso sarà accaduto, prima ancora, con il ritratto posto nel *Mouseion*: Socrate-Sileno rimandava all'immagine comica, forse ricavata dalla maschera che – dobbiamo credere – sarà rimasta disponibi-

le abbastanza a lungo dopo lo spettacolo, e rappresentava probabilmente l'unica vera 'immagine dal vivo' di Socrate – qualunque fosse il suo reale aspetto – eseguita nel V secolo, ben prima della cicuta.

Il pubblico Simposio, quindi, era chiamato a un doppio gioco intervisuale: da un lato le parole di Alcibiade non potevano che evocare l'effigie di Socrate nel Mouseion, dall'altra – e qui la relazione è tanto intervisuale che intertestuale – doveva riemergere nella mente del pubblico il Socrate tragicomico di Aristofane. Non senza un cruciale rovesciamento di segno, naturalmente: se il personaggio aristofaneo è pomposamente 'tragico' ma finisce poi sbugiardato e deriso, quello di Platone, tanto in pietra che su papiro, è ridicolo in apparenza, ma in realtà maledettamente serio, e si configura piuttosto – se mi è concesso un bisticcio – come un personaggio 'comitragico'.

Malgrado la nettissima e per noi sorprendente distinzione fra tragedia e commedia, Dioniso era il nume tutelare di entrambe, e il dittico formato da Rane e Baccanti non è che una conferma in questo senso. Mutatis mutandis, tragicomico (o comitragico) è anche il nume tutelare del dialogo platonico, secondo modalità che forse richiamavano volutamente il patronato dionisiaco. Dove e come venivano 'pubblicati' i dialoghi di Platone? Non abbiamo purtroppo informazioni in proposito, ma è naturale pensare che proprio il Mouseion dell'Accademia fosse il luogo della 'prima', così come di innumerevoli repliche, dei dialoghi, presumibilmente nella forma di una recitazione ad alta voce, come traspare ad esempio nel prologo del Teeteto. Se le cosa stanno così, il dialogo intrattiene con Socrate un rapporto visuale e cultuale analogo a quello che legava Dioniso al dramma attico, e si tratta probabilmente di una voluta giustapposizione: l'Accademia, collocata in uno spazio extra-urbano, 'sfida' il teatro urbano, istituzione principe della polis, attraverso un nuovo genere letterario che ne contesta strutturalmente i valori (cf. p.e. White 2000).

Lo scenario che ho delineato si fa più interessante se consideriamo che in occasione delle Grandi Dionisie la statua del dio, dal santuario adiacente al teatro, era trasportata proprio nei pressi dell'Accademia, per poi tornare in città prima delle rappresentazioni. Socrate, proprio quel Socrate che era noto perché non metteva quasi mai piede fuori dal recinto delle mura, diventa così una sorta di Dioniso fuori porta, che non torna, ma resta presso l'Accademia come fondatore di un genere post-teatrale di 'opposizione' alla polis, un nume che si mostra al pubblico con il volto

provocatorio del Sileno. Il tutto in uno spazio religioso dedicato all'eroe Academo, noto soltanto per aver salvato Elena da Teseo, ragion per cui gli Spartani, nel corso delle ripetute devastazioni dell'Attica durante la guerra del Peloponneso, risparmiarono sempre l'Accademia (Plut. Thes. 32, cf. Caruso 2013, 48). In questo gioco di parole di immagini si intuisce un avvicendamento, un ideale passaggio del testimone da Dioniso a Socrate in veste di patrono.

Interpretare il dialogo platonico nei termini di una sorta di avvicendamento intervisuale e intertestuale rispetto al teatro e alla sfera dionisiaca è, spero, un'operazione legittima e feconda, ma – bisogna riconoscere – rimane un'ipotesi difficile da dimostrare. Tuttavia, vorrei chiudere con un tentativo di mostrare che un simile avvicendamento 'da Dioniso a Socrate' trova qualche conferma nello stesso Simposio.

Ogni lettore del dialogo ricorda che Socrate arriva a casa di Agatone in ritardo, a banchetto già abbondantemente cominciato: un pensiero sopravvenuto per la via lo ha trattenuto. Al suo arrivo, Agatone lo invita a distendersi accanto a lui e si mostra, non senza qualche ironia, desideroso di venire a contatto con la sapienza che a Socrate si sarebbe rivelata strada facendo. Ne segue una celebre scaramuccia (175d-e):

> Καὶ τὸν Σωκράτη καθίζεσθαι καὶ εἰπεῖν ὅτι Εὖ ἂν ἔχοι, φάναι, ὦ Ἀγάθων, εἰ τοιοῦτον εἴη ἡ σοφία ὥστ' ἐκ τοῦ πληρεστέρου εἰς τὸ κενώτερον ῥεῖν ἡμῶν, ἐὰν ἁπτώμεθα ἀλλήλων, ὥσπερ τὸ ἐν ταῖς κύλιξιν ὕδωρ τὸ διὰ τοῦ ἐρίου ῥέον ἐκ τῆς πληρεστέρας εἰς τὴν κενωτέραν. εἰ γὰρ οὕτως ἔχει καὶ ἡ σοφία, πολλοῦ τιμῶμαι τὴν παρὰ σοὶ κατάκλισιν• οἶμαι γάρ με παρὰ σοῦ πολλῆς καὶ καλῆς σοφίας πληρωθήσεσθαι. ἡ μὲν γὰρ ἐμὴ φαύλη τις ἂν εἴη, ἢ καὶ ἀμφισβητήσιμος ὥσπερ ὄναρ οὖσα, ἡ δὲ σὴ λαμπρά τε καὶ πολλὴν ἐπίδοσιν ἔχουσα, ἥ γε παρὰ σοῦ νέου ὄντος οὕτω σφόδρα ἐξέλαμψεν καὶ ἐκφανὴς ἐγένετο πρῴην ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις. Ὑβριστὴς εἶ, ἔφη, ὦ Σώκρατες, ὁ Ἀγάθων. καὶ ταῦτα μὲν καὶ ὀλίγον ὕστερον διαδικασόμεθα ἐγώ τε καὶ σὺ περὶ τῆς σοφίας, δικαστῇ χρώμενοι τῷ Διονύσῳ•
>
> Disse che Socrate si sedette e parlò così: "Sarebbe bello, Agatone, se la sapienza fosse tale da scorrere dal più pieno al più vuoto di noi, quando ci tocchiamo l'un l'altro, come fa l'acqua nelle coppe, che dalla più piena scorre nella più vuota attraverso un filo di lana. Se infatti le cose stanno così anche per la sapienza, è un grande onore per me lo star sdraiato accanto a te: credo infatti che potrò essere riempito, da te, di molta e bella sapienza. La mia infatti è probabilmente qualcosa di poco valore, o è controversa e dubbia come fosse un sogno, mentre la tua è scintillante

> e possiede un grande futuro, quel futuro che da te ancora giovane così intensamente ha brillato e tanto l'altro ieri, testimoni più di trentamila Elleni". "Sei tracotante, Socrate, - esclamò Agatone. – Ma ci daremo battaglia io e te sulla sapienza, e della contesa chiameremo a giudice Dioniso (trad. M. Nucci, modificata).

Come interpretare il guanto di sfida lanciato da Agatone? Sembra ovvio ritenere che 'giudice Dioniso' si riferisca al contesto simposiale: sarà il vino a decretare il vincitore fra Agatone e Socrate. La cosa non stupisce. Anzitutto, nei simposi greci – come ancora oggi – era normale una rivalità basata sulla capacità di resistenza agli effetti del vino, e in effetti Socrate uscirà vincitore proprio da questo punto di vista, dal momento che lui solo rimarrà vigile e cosciente fino al mattino. In secondo luogo, menzionare il dio in luogo della bevanda a lui sacra era cosa usuale, proprio come in italiano si può dire 'Bacco' in luogo del nome comune 'vino': così si legge ad esempio nelle Baccanti, quando si parla del dio che "viene libato agli dèi" (284). Eppure, il gioco di Platone appare più complesso e raffinato. Certo, la vittoria di Socrate è implicita nella scena finale, quando il filosofo 'mette a dormire' Agatone e Aristofane e profetizza una nuova forma teatrale. Ma proprio questa insistenza sul teatro lascia pensare che Dioniso sia evocato non solo come immagine del vino, ma anche come dio del teatro. Non dimentichiamo l'ambientazione: l'incontro si svolge a casa di un tragediografo, che quando prende la parola non esita a paragonare implicitamente la sua dimora a un piccolo teatro (194a-b). In un simile contesto, assume una particolare importanza il fatto che la sfida fra Agatone e Socrate si risolva ben prima, ed esplicitamente, della scena finale. Entra in scena Alcibiade (212d-e):

> Καὶ οὐ πολὺ ὕστερον Ἀλκιβιάδου τὴν φωνὴν ἀκούειν ἐν τῇ αὐλῇ σφόδρα μεθύοντος καὶ μέγα βοῶντος, ἐρωτῶντος ὅπου Ἀγάθων καὶ κελεύοντος ἄγειν παρ' Ἀγάθωνα. ἄγειν οὖν αὐτὸν παρὰ σφᾶς τήν τε αὐλητρίδα ὑπολαβοῦσαν καὶ ἄλλους τινὰς τῶν ἀκολούθων, καὶ ἐπιστῆναι ἐπὶ τὰς θύρας ἐστεφανωμένον αὐτὸν κιττοῦ τέ τινι στεφάνῳ δασεῖ καὶ ἴων, καὶ ταινίας ἔχοντα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς πάνυ πολλάς, καὶ εἰπεῖν• Ἄνδρες, χαίρετε•
>
> Raccontava che non molto tempo si udì nel cortile la voce di Alcibiade, completamente ubriaco, urlava forte, e chiedeva dove fosse Agatone e ordinava che lo portassero da Agatone. Disse che lo portarono da loro e che lo sorreggevano la flautista e qualcun altro del suo seguitò e che si fermò sulla porta, incoronato da una folta corona d'edera e di viole, il capo cinto da nastri davvero numerosi, e fece "Uomini, salve!" (trad. M. Nucci).

I nastri sono destinati ad Agatone naturalmente. Alcibiade si accomoda, senza ancora accorgersi della presenza di Socrate, accanto ad Agatone, e lo incorona. Di Socrate si avvede presto, però, e con sgomento. Segue un divertente scambio in cui Socrate denuncia la gelosia morbosa di Alcibiade, il quale dichiara impossibile una tregua fra lui e il suo 'amante', cui però non può che rendere onore (213d-e):

> νῦν δέ μοι, Ἀγάθων, φάναι, μετάδος τῶν ταινιῶν, ἵνα ἀναδήσω καὶ τὴν τούτου ταυτηνὶ τὴν θαυμαστὴν κεφαλήν, καὶ μή μοι μέμφηται ὅτι σὲ μὲν ἀνέδησα, αὐτὸν δὲ νικῶντα ἐν λόγοις πάντας ἀνθρώπους, οὐ μόνον πρῴην ὥσπερ σύ, ἀλλ' ἀεί, ἔπειτα οὐκ ἀνέδησα. καὶ ἅμ' αὐτὸν λαβόντα τῶν ταινιῶν ἀναδεῖν τὸν Σωκράτη καὶ κατακλίνεσθαι.
>
> "Ora invece, Agatone, ridammi qualcuno di quei nastri, così incoronerò anche questa meravigliosa testa qui, la testa di Socrate, e lui non potrà rimproverarmi di aver incoronato te e non aver incoronato lui, che nei discorsi vince tuti gli uomini, non solo l'altro ieri come te, ma sempre". E intanto, prendendo dei nastri, raccontava Aristodemo che cinse Socrate e si sdraiò (trad. M. Nucci).

Alcibiade assegna qui la vittoria a Socrate, e il suo ingresso in scena rimanda all'icongrafia dionisiaca: lo suggeriscono la corona di edera e viole, la postura comastica, l'ebbrezza e la nota bellezza giovanile di Alcibiade, l'accusa – ricordata fra gli altri da Tucidide (6.28.1) – di aver parodiato, ubriaco, i misteri eleusini alla vigilia della spedizione in Sicilia (cf. Bacon 1959 e Robinson 2004). Importante, si può aggiungere, l'apertura di una porta che si pretendeva chiusa: nelle Baccanti e nelle Rane, non c'è porta che possa arrestare l'arrivo del dio, e lo stesso accade qui nel Simposio (213c-d). Da un certo punto di vista, insomma, il gioco intervisuale fa sì che nella mente del pubblico di Platone si realizzi un'epifania: Alcibiade è Dioniso, e come il dio delle Rane assume la funzione di giudice che gli è propria incoronando Socrate a scapito del 'favorito' Agatone, con un sorprendente cambiamento rispetto al progetto iniziale. I discorsi di Socrate superano quelli dei drammaturghi e di chiunque altro, e vediamo qui realizzato il passaggio del testimone implicito nella pratica del dialogo filosofico nel Mouseion dell'Accademia sotto lo sguardo 'statuario' di Socrate. Il protagonismo di Dioniso nelle Rane e nelle Baccanti suggerisce una possibile linea di sviluppo, con il patrono che diventa anche personaggio principale. Questa linea diventerà un dato strutturale nei dialoghi di Platone, che hanno in Socrate, circonfuso di echi e immagini che rimandano al teatro, il loro protagonista indiscusso.

Bibliografia

Bacon 1959
H. Bacon, *Socrates Crowned*, "The Virginia Quarterly Review" 35 (1959), 424-430.

Battezzato 2006
L. Battezzato, *La fatica dei canti: tragedia, commedia e dramma satiresco nel frammento adespoto 646a TrGF*, in E. Medda, M.S. Mirto, M.P. Pattoni, *Komotragodia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa 2006, 19-68

Blondell 2002
R. Blondell, *The Play of Characters in Plato's Dialogues*, Cambridge 2002.

Capra 2016
A. Capra, *Transcoding the Silenus. Aristophanes, Plato and the Invention of Socratic Iconography*, in M. Tulli - M. Erler, Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum, Sankt Augustin 2016, 437-442.

Capra 2018
A. Capra, *Aristophanes' Iconic Socrates, in F. de Luise, Ch. Moore and A. Stavru (eds.)*, Socrates and the Socratic Dialogue, Leiden 2018, 64-83.

Caruso 2013
A. Caruso, *Akademia. Archeologia di una scuola filosofica ad Atene da Platone a Proclo (387 a.C.–485 d.C.)*, Atene e Paestum 2013.

Catenacci 2014
C. Catenacci, *Protostoria del ritratto ad Atene tra VI e V sec. a.C.: tiranni e poeti*, in *La città greca. Gli spazi condivisi. Convegno del centro internazionale di studi sulla grecità antica*, a cura di P. Angeli Bernardini, Urbino 26–27 settembre 2012, Pisa e Roma 2014, 55-73.

Catoni, Giuliani 2017
M.L. Catoni, L. Giuliani, *Socrate-Satiro. Genesi di un ritratto*, "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente" 93 (2015), 39-60.

Giuliani 1997
L. Giuliani, *Das älteste Sokrates-Bildnis: ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker*, *Bildnisse: Die europäische Tradition der Portraitkunst*, hrsg. von W. Schlink, Freiburg 1997, 11-55.

Gaiser 1984
K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici,* Napoli 1984.

Isler-Kerény 2012
C. Isler-Kerény, *Dioniso protagonista*, "Dionysus ex machina" 3 (2012), 302-317.

Isler-Kerény 2015
C. Isler-Kerény, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Oxford 2015.

Revermann 2006
M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.

Robinson 2004
S. Robinson, *The Contest of Wisdom between Socrates and agathon in Plato's Symposium*, "Ancient Philosophy" 24 (2004), 81-100.

Speyer 2001
A. Speyer, *The Earliest Bust of Socrates? New Observations to Philochoros in PHerc. 1021 Col.2.*, "Cronache Ercolanesi" 31 (2001), 81-95.

White 2000
S.A. White, *Socrates at Colonus, Reason and Religion in Socratic Philosophy*, ed. by N.D. Smith and P. Woodruff, Oxford 2000, 140-164.

Zanker 1995
P. Zanker, *Die Maske des Sockrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.

English Abstract

Scholars have long been discussing the theatrical entanglements of Plato's dialogues. However, such discussions are typically limited to textual and intertextual facts, with little or no regard to the quintessentially visual nature of theatre. By contrast, this paper explores the visual potential of the iconography of Dionysus and Socrates as two parallel phenomena. The beardless Dionysus placed in the east pediment of the Parthenon proved a major influence for both Aristophanes' *Frogs* and Euripides' *Bacchae*, as both plays toy with the image of the patron god of theatre as well as with his mythological background. Plato, I argue, appropriates this pattern. An image of Socrates-Silenus was placed in the *Mouseion* of the Academy at the beginning of the 4th Century, presumably as a foundation act. Plato's dialogues were likely 'published' and delivered in this venue, so it can be argued that the *Symposium*'s celebrated description of Socrates-Silenus toys with the founding hero of the Academy in much the same way as playwrights do with Dionysus: in both cases, the literary image of the genre's patron points to, and plays with, an actual statue that was visible to the audience. Plato's intervisual affair with theatre, however, is even deeper: on the one hand, the image of Socrates-Silenus is arguably modelled on Aristophanes' *Clouds*; on the other, Plato's *Symposium* depicts Alcibiades in such a way as to conjure up the image of the 'new', beardless Dionysus as found in *Frogs* and *Bacchae*. Much like Dionysus in the *Frogs*, Plato's Alcibiades intends to award a prize to a poet, but ends up changing his mind: Socrates' seriocomic *logoi*, which are clearly meant to foreshadow Plato's dialogues. Thus, Alcibiades-Dionysus passes the baton to Socrates as the patron of a new genre, which should be understood in and against the tradition of Attic theatre, by way of (inter)visual no less than (inter)textual references.

Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam

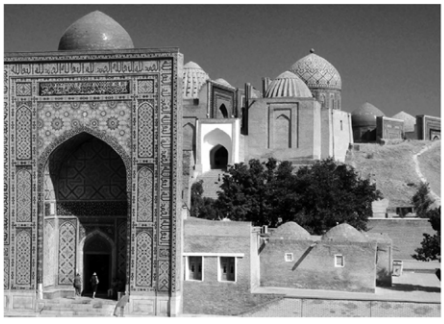
Franco Cardini

Il primo raid musulmano che abbia toccato Samarcanda si verificò nel 676: si trattava di arabi, ai quali dovevano tuttavia essersi uniti dei persiani già convertiti. Da allora sino ai primi dell'VIII secolo si dovettero verificare altri tentativi di conquistare e, naturalmente, di convertire la Sogdiana; anche se, stando alla shari'a, gli abitanti di quella regione in quanto "mazdei", cioè zoroastriani – quindi ahl al-Kitab, "gente del Libro" – potevano bensì venir costretti ad accettare la supremazia dell'Islam ma doveva esser riconosciuto loro lo status di dhimmi ("sottomessi", ma anche "protetti") e non potevano quindi venir costretti alla conversione. È in tale contesto che può aver avuto luogo la vicenda storica alla base di un episodio che, per i non-musulmani, si concluse in termini leggendari eppure, sotto il profilo antropologico, molto più familiari anche per noi di quanto non possa a prima vista sembrare.

Qusam ibn-Abbas, uno dei nipoti – o, secondo altre fonti, dei cugini – del profeta Muhammad, partì quindi nel 676 alla volta della Bactriana e della Sogdiana per predicare la vera fede agli abitanti di quelle terre ch'erano, come dice Ibn Battuta, "idolatri e miscredenti": e, giunto nella città di Afrasiab (l'antica Maracanda dei greci: per noi, Samarcanda), gli adoratori zoroastriani del fuoco lo presero a sassate, lo catturarono e lo decapitarono. Qusam è quindi uno shahid, un "martire della fede [1] sul modello di Giovanni il Battista, il Precursore, fatto decapitare dall'empio re Erode IV Antipa, la cui testa si venera ancor oggi nella grande moschea Umayyade di Damasco, dove lo stesso papa Giovanni Paolo II si è recato pellegrino a rendervi omaggio.

Ma Qusam, secondo i credenti musulmani, fece qualcosa che il Battista non aveva fatto (l'avrebbero fatta altri santi cristiani): si alzò da terra dopo la decapitazione, raccolse la sua testa e stringendosela al petto prese a salire sulla collinetta ai piedi della quale era avvenuta l'esecuzione, immediatamente fuori della cinta muraria della Afrasiab di allora – subito ad est del luogo nel quale ora si apre la porta meridionale dell'antica cinta di Afrasiab, presso l'acquedotto. Là, lungo l'attuale via Usto Omar Zhurakulov, Ulugh Beg – astronomo, astrologo e matematico, nipote pre-

diletto e successore di quel Timur che noialtri occidentali sconsideratamente chiamiamo 'Tamerlano' – avrebbe fatto erigere nel 1435 un grande pishtak, un portico d'entrata al di là del quale, successivamente, furono costruiti tre contigui chortak, cioè quadriportici sormontati da cupole. Si presenta così, oggi, l'ingresso all'erta "scalinata del Paradiso" i gradini della quale – secondo una tradizione che ho verificato io stesso, chiedetemi il quando (correva forse l'anno 1997), ma non il come né il perché – sono di un numero diverso a seconda che la si salga o la si scenda. Oggi, lungo quella scalinata si allinea una silenziosa e solenne serie di mausolei diversi per forma, grandezza, sontuosità, stato di conservazione, tutti comunque dedicati a personaggi illustri; al culmine della collinetta sorge la moschea dedicata a Qusam con annesso il mazar, il luogo sacro nel quale se ne venera la memoria. Difatti lo shahid, il Martire, giunto sulla cima della collina sovrastante il luogo della sua esecuzione scese in un pozzo profondo ed è ancora là, in preghiera, la testa tra le mani, che attende la Resurrezione della Carne. Il complesso di moschee, di cappelle, di oratori e di portici che attorniano la dimora di Qusam (definirla 'tomba' è inadeguato, dal momento che il Martire vive) detto Shah-i-Zinda, uno dei luoghi più arcani di Samarcanda e forse, insieme con il Gur-Amir, il mausoleo di Timur, il più impressionante.



1 | Cappella della testa di San Giovanni Battista, Moschea Omayyade, Damasco.
2 | Shah-i-Zinda, Samarcanda.

Shah-i-Zinda "il Sovrano Immortale". L'espressione persiana shah, usata da arsacidi e sasanidi per indicare il Gran Re, traduce alla lettera ma forse non rende del tutto lo spirito dell'equivalente arabo, malik, che a sua volta significa appunto "re", anzi "sovrano" (con tale termine s'indicava anche il basileus di Costantinopoli, cioè l'imperatore romano d'Oriente) ma che è anzitutto il quarto dei 114 Nomi di Dio – tanti quanti le *sure* del Corano – e come tale indica anzitutto la sovranità spirituale. A suo esempio, anche alcuni illustri musulmani possono assumere la parola

malik nel loro laqab, il loro epiteto onorevole: come il sultano Ayyubide [2] d'Egitto del primo XIII secolo, ospite di Francesco d'Assisi e corrispondente di Federico II, recava il laqab di al-Malik al-Kamil, "il Re Perfetto". Da quando si sia cominciato a venerare e a considerare mèta di pellegrinaggio – com'è tuttora – il mazar di Qusam, non sappiamo con precisione. Forse la tradizione è antichissima, risalente ai primi tempi dell'islamizzazione: ma le evidenze artistiche e archeologiche dalle quali il luogo è segnato suggeriscono una venerazione particolarmente intensa in età appunto timuridea [3]. La moschea che ne costituisce il centro liturgico è del 1460, ma l'adiacente ziaratkhana ("Sala dei pellegrini") foderata di piastrelle azzurre fu ricostruita nel 1334 su un originale impianto dell'XI secolo mentre nel sottosuolo troviamo la chillakhana adibita a luogo di permanenza per il digiuno rituale di quaranta giorni e la gurkhana vera e propria, la "camera mortuaria" dalla quale si intravede la tomba del Martire, che dovrebbe risalire al 1380. E che 'tomba' propriamente non è, dal momento che il Decollato è, in realtà, un Vivente in attesa del Giudizio Universale.

In questo senso Qusam ibn-Abbas, [4] congiunto del Profeta e *shahid*, martire della fede, è da allora e per sempre *Shah-i-Zinda*, "Re immortale". Egli appartiene al nòvero di coloro che – con Elia, con Giovanni l'Evangelista, con Federico I Barbarossa secondo la tradizione germanica – non sono mai morti ma attendono, vigili oppure assopiti in un arcano sonno, il Giorno Ultimo e il Giudizio Universale. Per la verità, la sua leggenda potrebbe celare anche altri significati e alludere ad altre credenze: Qusam dovrebbe la sua eternità a una sorta di filtro magico; inoltre, egli non attenderebbe la Fine dei Tempi nella tomba-pozzo che lo ha ospitato subito dopo la morte, in quanto essa costituirebbe a sua volta un passaggio sotterraneo verso l'Altro Mondo, secondo un tema che ha molti riscontri in varie tradizioni religiose e nello stesso folklore cristiano. Là, Qusam assolverebbe a una funzione simile al Minosse della nostra tradizione pagana ripresa da Dante, cioè di giudice delle anime. È stato notato come analoga funzione, sul piano folklorico, sia ritenuta quella svolta dal vecchio sovrano-fondatore preario di Samarcanda, Afrasiab; e come in tutto il confuso e complesso *corpus* dei "re-morti-viventi" riguardante Afrasiab/Qusam sembrino confluire anche miti passati attraverso lo zoroastrismo.

D'altronde, la leggenda dei santi decollati e cefalofori ci è familiare: l'abbiamo già ascoltata più volte a diverse latitudini e culture: dalla celtica all'induista [5]. E la loro ascesa al colle, sulla cima del quale si può finalmente morire oppure attendere meditando, la conosciamo.

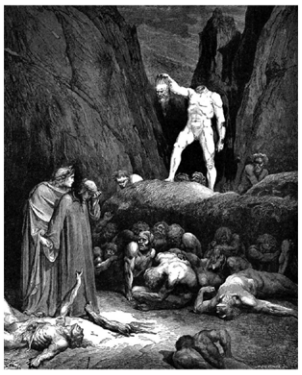
Siamo circondati da cefalofori: che sempre ci ammoniscono, ci indicano la via. Il cefaloforo della testa altrui è il carnefice, l'esecutore di giustizia, che mostra al popolo il capo reciso del criminale: come accadeva ogni giorno, e accadde per molti mesi, in Place de la Révolution, specie in quel memorabile 2 gennaio 1793 quando la folla si precipitò a immergere i suoi fazzoletti nel sangue che colava dal collo dell'ultimo Unto del Signore per conservarne le reliquie; come accadeva sovente nella Roma pontificia del primo Ottocento, allorché mastro Titta dal mantello rosso, "er Boja de Roma" [6], sollevava ben alta la testa dei criminali ghigliottinati – i Giacobini avevano pur insegnato qualcosa anche al Santo Padre… – e tutti i padri presenti si affrettavano ad assestare ai figli che avevano accompagnato allo spettacolo tenendoli per mano un sonoro schiaffone, affinché si ricordassero bene e per tutta la vita come si finisce quando si comincia a far del male. L'archetipo dei cefalofori della testa altrui è il Perseo bronzeo di Benvenuto Cellini, mirabile monumento al boia, che ancor oggi leva in alto al cospetto del popolo fiorentino (e dei turisti) la testa recisa dell'anguicrinita Medusa affinché tutti ricordino la fine inevitabile di chi semina discordia, come i capelli-serpenti serrati nel pugno dell'eroe-carnefice e che ancora, negli spasimi dell'agonia, si mordono tra loro. La "discordia", come la chiamava il Granduca Cosimo committente del Cellini, e che altri, forse, chiamavano libertà.

Ma vi sono poi i cefalofori di se stessi: quelli che mostrano la loro stessa testa in testimonianza del loro sacrificio e della Verità della quale esso è portatore. Ed ecco la storia del martire sconosciuto ma di stirpe regale che veniva dall'Armenia – e che per questo è detto Miniato – il quale fu decapitato verso il 250 d.C., durante la persecuzione scatenata dall'imperatore Decio, nella città di Florentia, presso il ponte sull'Arno che varcava il fiume e dal quale si entrava per la porta meridionale nel centro urbano dalla forma castrense romana; raccolse la sua testa e lentamente ascese il colle che ancor oggi sovrasta Firenze, sulla riva sinistra del fiume, e sul quale sorge la bella basilica marmorea che gli è dedicata. È la storia di Dionigi vescovo di Lutetia Parisiorum, anch'egli decapitato pare durante l'infierire della medesima persecuzione ai piedi di una modesta altura al di là delle mura cittadine, sulla destra della Senna, verso nord: e anch'egli raccolse la sua testa e si fece a piedi il tratto in salita fino alla cima della collinetta del *Mons Martyris*, quella che oggi è la Place du Tertre, centro appunto del quartiere di Montmartre e luogo presso il quale sorge la grande basilica del Sacré Coeur.

3 | San Miniato sale al monte reggendo la testa decapitata, particolare da Jacopo del Casentino (1297-1358), *San Miniato martire e scene della sua vita*, San Miniato al Monte, Firenze.
4 | San Dionigi avanza con la sua testa in mano, stampa popolare, XVII secolo, Parigi.

Samarcanda come Firenze e come Parigi, Qusam come Miniato e come Dionigi, lo *Shah-i-Zinda* come San Miniato e come Montmartre: le loro teste come lampade luminose a dissipare, con la forza della loro *shahada*, la *giâhiliyya* delle genti alle quali sono stati inviati. È sconvolgente coincidenza – se di coincidenza si tratta – che il "seminatore di discordie e di scismi" Bertrando "del Bornio" [7] di Dante mostri a sua volta, il braccio proteso, la sua stessa testa: anch'egli a sua volta paradossale testimone, nella nona bolgia dell'ottavo girone infernale, della Verità e della Giustizia divina. Vittima e boia di se stesso.

> Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,
> un busto sanza capo andar sì come
> andavan li altri de la trista greggia;
>
> e 'l capo tronco tenea per le chiome,
> pesol con mano a guisa di lanterna:
> e quel mirava noi e dicea: "Oh me!".
>
> Di sé facea a sé stesso lucerna,
> ed eran due in uno e uno in due;
> com'esser può, quei sa che sì governa.[8]



5 | *Mastro Titta*, illustrazione popolare, XVIII sec.
6 | Gustave Dorè, illustrazione della *Divina Commedia*, 1861.
7 | Benvenuto Cellini, *Perseo con la testa di Medusa*, 1545-1554, Firenze.

E sorge il dubbio che il Bertrando di Dante sia l'ispiratore lontano, forse inconscio, forse archetipico, del Perseo di Cellini.

Note

[1] Testimonianza in arabo si dice *shahada*, che significa anche "martirio". Essa è la testimonianza formale di fede islamica, la *ilaha ilâ Allah, wa Muhammad rasûl Allah*. La testimonianza equivale letteralmente al martirio – in arabo come in greco la parola è la medesima: il martire è, appunto, lo *shahid*.

[2] Cioè appartenente alla famiglia dei Beni Ayyubi, i "discendenti di Giobbe", il cui più illustre esponente è Yussuf ibn Ayyub (1138-1193) il cui *laqab* è *Salah ed-Din* ("Fortezza della Fede").

[3] Usiamo l'aggettivo "timurideo" per riferirsi a quanto riguarda strettamente il Grande Emiro o Amir Timur, come nella tradizione uzbeka si usa chiamarlo, distinguendolo da quello "timuride" che indica invece in senso ampio al sua epoca e la sua dinastia.

[4] Il suo nome viene scritto spesso anche Qasim, o Kasim, o Kassim, o secondo altre varianti. Si tenga presente che ci troviamo dinanzi a un nome arabo, e che l'arabo è una lingua consonantica: il nesso qsm può quindi venire sciolto come Qasim, o Qassim, o Qusam, o Qussan, o Qutham (altri problemi sono quelli della resa fonetica di due lettere distinte, K e Q, e delle consonanti raddoppiate).

[5] È anche materia di un poemetto cavalleresco a proposito del quale si sono sottolineate le radici celtiche, *Sir Galvano e il Cavaliere Verde*. La cultura celtica è tra quelle in cui la presenza del tema delle teste tagliate e del relativo significato magico è più presente: con il significativo *pendant* di leggende induiste.

[6] Giovanni Battista Bugatti, romano (1779-1869), titolare di ben 514 esecuzioni, che definì la ghigliottina "nuovo edifizio per il taglio della testa" e serenamente si spense dopo aver esercitato fino al 1864 la sua professione: al fedele suddito pontificio fu risparmiato dalla misericordia divina di assistere alla vergogna del 1870. La nuova macchina tagliateste, introdotta nella Roma dell'interregno tra papa Pio VII e Napoleone,

era stata per breve tempo sospesa dopo il ritorno del pontefice a Roma, però ripristinata a partire del 1816.

[7] Cioè il celebre trovatore Bertran de Born, trovatore provenzale del XII secolo (m. 1215 ca.), autore fra l'altro, citato anche da Ezra Pound nella sestina *Altaforte* dei *Cantos*, pubblicata per la prima volta nel 1909.

[8] *Inferno*, XXVIII, 118 sgg.

English abstract

From Damascus to Samarkand, Paris and Florence, looking for the myth of the *kepalophoroi*: Saints, Kings, Executioners and Heroes with their heads in hand.

Immagine come documento?

Di alcuni restauri a Spalato nel secondo dopoguerra

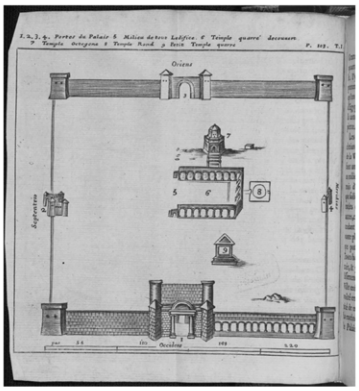
Olivia Sara Carli

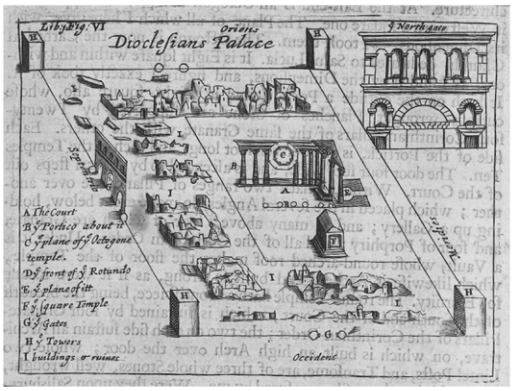
Con il motto "zum Bild das Wort" Aby Warburg ci insegna a riportare l'attenzione sulle immagini e sulla loro capacità di costruire una narrazione immediata e autonoma rispetto al testo scritto; ci racconta della forza che esse hanno nel segnare l'immaginario, e delle loro intermittenti ricomparse dopo periodi di latenza.

C'è un luogo che forse più di altri ci sostiene nel trasferire l'idea warburghiana all'architettura e all'iconografia urbana: il Palazzo di Diocleziano a Spalato che in sé condensa presenza reale e mito; edificio la cui fama internazionale – eccezionale per diffusione e persistenza – cresce tuttora e si alimenta attorno all'immagine virtuale che del Palazzo è veicolata da una significativa parte della sua sterminata bibliografia.

> Le immagini ricostruite dai viaggiatori e dagli architetti si sovrappongono ai resti del Palazzo fino a confondersi con essi e a trasfigurarli [...]; continuano a vivere nei rilievi degli archeologi, guidandone il disegno e orientandone le soluzioni, riaffiorando infine come una tensione segreta dentro le occasioni concrete di [...] riportare la rovina al suo stato ideale liberandola dalla superfetazioni e a ricomporre la figura originaria del Palazzo (Lorenzi 2012, 177-178)

Fin dall'istituzionalizzazione della tutela del Palazzo di Diocleziano, con la creazione del Museo archeologico (1820) e la successiva nomina dei primi conservatori locali, la storia e l'evoluzione del restauro a Spalato sono state legate ai testi illustrati che della città avevano sancito la fama internazionale e orientato il modo di guardare alla città. Primo tra tutti (per importanza) il prezioso volume in folio di Robert Adam, Ruins of the Palace of Emperor Diocletian, pubblicato a Londra nel 1764, che dell'edificio fissa alcune delle vedute canoniche tra le più riprodotte (Adam 1764). Il testo, custodito presso la sede del Comune cittadino, era usato dai conservatori locali come riferimento per nuove pubblicazioni e per la redazione e la valutazione degli interventi di restauro operati (sia dai privati che dalle istituzioni) sui resti del Palazzo. Sono soprattutto le vedute

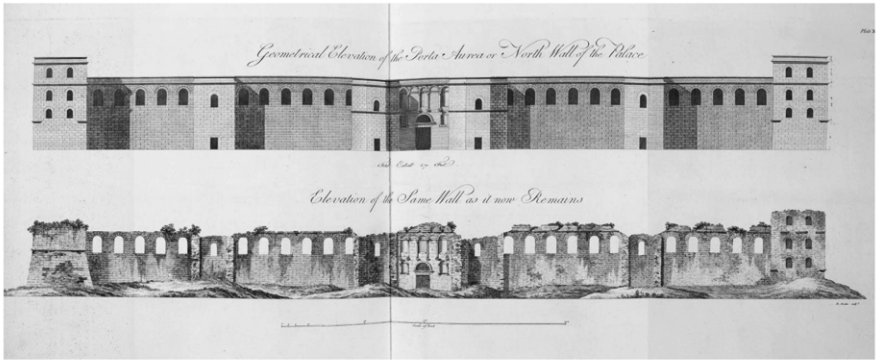




1 | Illustrazione del Palazzo di Diocleziano da J. Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676 [...]*, Lyon 1678.
2 | Illustrazione del Palazzo di Diocleziano da G. Wheler, *A journey into Greece* [...], Printed for William Cademan, Robert Kettlewell, and Awnsham Churchill, London 1682.

opera di Clerisseau e pubblicate dallo stesso Adam – le quali selezionano le più significative viste del monumento trasformato in città – a rivestire il compito di testimoni attendibili dello stato conservativo dell'edificio alla metà del XVIII secolo, prima che la crescita demografica registrata nell'Ottocento portasse all'ulteriore densificazione del tessuto edilizio e al conseguente mascheramento di nuova parte delle superfici antiche. L'interpretazione del disegnatore, però, pur descrivendo la convivenza di resti dioclezianei ed edifici moderni, ha spesso alterato il rapporto tra gli uni e gli altri per enfatizzare la monumentalità del Palazzo e l'effetto 'pittoresco' delle abitazioni moderne; esse risultano pertanto troppo lontane dalla realtà per potersi proporre come una testimonianza affidabile per la ricostruzione dello stato di fatto del Palazzo nel Settecento: e alcune scelte di restauro che da esse derivano appaiono, infatti, dettate più dalla fascinazione per questa suggestiva raccolta di immagini che da una loro verificata oggettività.

Ma nel volume di Adam è presente anche un altro importante gruppo di disegni, particolarmente importanti perché anticipano – e influenzeranno direttamente – la costruzione di un immaginario di intervento che, dopo il primo fallito tentativo di realizzazione durante l'Illuminsmo, troverà piena concretizzazione solo all'interno della politica di valorizzazione dell'edificio attuata dal nuovo Stato croato. Sono queste le numerose rappresentazioni, di forza pari alle vedute, che raffigurano il Palazzo quale 'rovina latente', presente e intatta sotto al tessuto urbano moderno e indipendente dalla città cresciutagli sopra. Anticipate dai testi antiquari di Jacob Spon e George Wheler (che descrivono il Palazzo di Spalato visitato



3 | Robert Adam, *Prospetto della Porta Aurea e delle mura nord*, 1764, tav. XX.

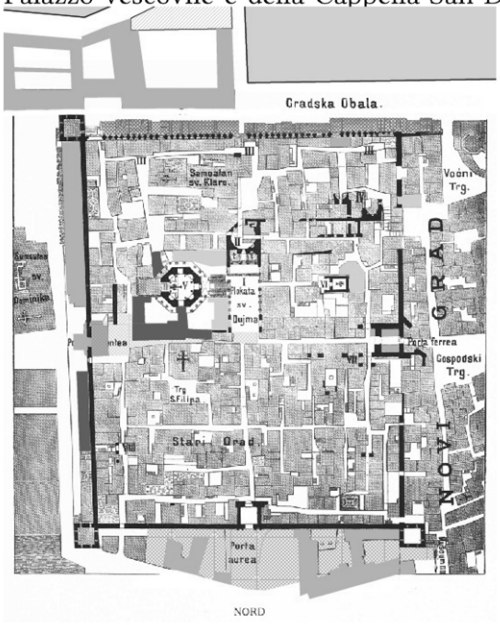
insieme tra il 1675 e il 1676 [Figg. 1-2]), questo tipo di rappresentazioni trova più compiuta espressione in Adam e nei disegni che egli propone delle mura perimetrali del Palazzo, raffigurate come rovine perfette, nude, quasi fosse possibile – attraverso la demolizione degli strati più recenti – ritrovare intatto l'edificio antico, congelato al momento del suo abbandono dopo la morte di Diocleziano [Fig. 3]. Ora sappiamo che questa prefigurazione è irrealizzabile: il continuo lavorìo sulle murature antiche ha profondamente trasformato la materia del Palazzo, mantenendone solo a tratti lo scheletro, e più spesso trasferendone la forma alle strutture moderne; tuttavia, fino ai tempi più recenti, i tentativi di riportare alla luce l'edificio nella sua condizione originaria si sono alimentate su quella lontana, utopica, figurazione.

È soprattutto dopo la caduta dell'Impero asburgico, con la riconquistata indipendenza nazionale e la libertà d'azione dai vincoli imposti dalla Commissione Centrale di Vienna, che a Spalato ha avvio un importante programma di 'liberazione' dei resti antichi (concentrato soprattutto sulle mura), che ne segna profondamente e irrimediabilmente la storia urbana e la cui impronta 'purificatoria' non può essere sottaciuta; impronta che va soprattutto considerata in relazione alle conquiste raggiunte dalle teorizzazioni in materia di tutela urbana che proprio a Spalato trovano concretizzazione, durante il primo decennio del Novecento, con Alois Riegl e Max Dvořák (Hübel 2012, 5 ss.; Scarrocchia 2009, 86-105).

L'opera di Cvito Fisković e la Spalato del secondo dopoguerra

Già nel periodo tra le due guerre si erano compiuti significativi provvedimenti sul monumento antico, quali la regolarizzazione delle botteghe sorte lungo il fronte meridionale (1923) – per le quali i forti interessi pri-

vati impedivano la completa demolizione – e l'abbattimento del vecchio Palazzo vescovile e della Cappella San Domio (1924), necessario alla li-



4 | Pianta del centro storico di Spalato con indicati gli interventi di 'liberazione' diretti da Fisković (1945-1952) confrontati con quelli asburgici (in azzurro) e quelli eseguiti tra le due guerre (in marrone).

berazione del lato nord del Mausoleo (per una sintetica cronologia dei principali interventi v. Marasović 2009, 36 ss.). Ma in quegli interventi la figura del Conservatore rimaneva in secondo piano: egli non poteva, infatti, impedirne la realizzazione, dal momento che il suo era un ruolo puramente consultivo che lasciava di fatto libertà decisionale alle commissioni politiche comunali, solitamente più inclini a interventi demolitori consistenti. E solamente negli anni Quaranta si ha, invece, l'istituzionalizzazione del ruolo attivo del Conservatore grazie alla nascente legislazione in materia di tutela. Figura cardine di questo periodo è, a Spalato, lo storico dell'arte Cvito Fisković che ricoprirà la carica di direttore del Dipartimento di conservazione per la Dalmazia dal 1945 al 1977; Fisković giocherà un ruolo particolarmente importante nella definizione dell'immagine contemporanea della città e nella rivalutazione degli equilibri tra resti antichi e tessuto moderno, tracciando il solco per i successivi lavori dell'Ufficio urbanistico di Spalato diretto da Jerko Marasović, responsabile – tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Novanta – di una serie di interventi ampiamente dibattuti in campo internazionale, ma non ancora contestualizzati storicamente (Marasović 2009, 90 ss.; Carbonara, Dalla Costa 2005, e in particolare il saggio di Carlo Blasi e Ignazio Carabellese).

È possibile delineare l'appoccio di Fisković al restauro dei monumenti attraverso la lettura dei numerosi articoli in cui egli discute le realizzazioni del quinquennio successivo al termine della Seconda guerra mondiale (e più distesamente discussi in Fisković 1950), e da cui emergono punti di pregio e contraddizioni del suo metodo. Appare chiaramente come il suo non sia un approccio strettamente conservativo, dovendo i restauri del Palazzo dioclezianeo – "uno dei più grandiosi monumenti del nostro paese e tra i più famosi monumenti antichi al mondo" – andare oltre la pura manutenzione attuata durante il periodo asburgico, da Fisković fortemente criticata. I lavori avrebbero dovuto piuttosto mettere in risalto le porzioni meglio conservate del Palazzo, agevolando la lettura dell'antico edificio e integrandone, quando possibile, le parti all'interno della città contemporanea. Fisković, ricordando che il Palazzo è un "monumento vivente" (Fisković 1950, 25-27), evidenzia infatti più volte la ricaduta di alcuni suoi interventi sulla scala urbana, il mantenimento (o il ripristino) di alcune funzioni antiche e la loro riattualizzazione; esemplare è in questo senso la riapertura della Porta Argentea (fine 1945-1952) che viene spogliata del paramento veneziano cinquecentesco e in parte, poi, ricostruita per rientrare a pieno titolo in funzione assumendo un ruolo cardine nella viabilità dell'area tra la Piazza del Mercato e il Duomo (Fisković 1950, 10, 34 ss.).

Ma per riportare ora la discussione all'utilizzo delle fonti iconografiche (e prima di passare in rassegna i due casi studio) è interessante osservare come le ingenti demolizioni attuate nel secondo dopoguerra, anche sulla scorta di – più o meno reali, più o meno pretestuosi – danneggiamenti bellici, si possano ricondurre a una chiara visione dell'immagine urbana che si voleva con esse restituire. Infatti, pur dichiarando Fisković di riconoscere l'importanza dell'insieme ambientale e di non voler danneggiare, con i restauri sul Palazzo, nessuno degli stili successivi, egli non sembra porre in dubbio la liceità della demolizione di alcune tra le più importanti strutture della Spalato moderna cresciute al di fuori dalle mura imperiali – il Lazzareto a sud-est (demolito nel 1946) e l'Ospedale militare a nord (demolito nel 1947) – nel momento in cui queste fossero state d'ostacolo alla percezione d'insieme dell'edificio antico (Fisković 1950, 26-27). La più recente espansione della città verso nord-est aveva infatti fortemente ridotto la possibilità di godere dell'esterno del Palazzo attraverso viste assimilabili a quelle ritratte nei testi sette-ottocenteschi, che avevano fissato l'immagine di una città racchiusa all'interno delle mura antiche le quali, per essere rimaste in funzione – inserite nel sistema fortificato veneziano – si conservavano per lo più spoglie; questo particolare non secondario aveva permesso per secoli l'immediata identificazione del Palazzo antico e

il suo virtuale isolamento dal contesto – esercizio impossibile a farsi camminando invece all'interno del nucleo urbano moderno per la troppo fitta stratificazione. Cosicché, le mura avevano assunto un ruolo fondamentale per la definizione dell'identità del monumento, che poteva quindi essere ripristinata solo attraverso la demolizione della corona di edifici per lo più risalenti al periodo asburgico – ormai negletto e troppo recente per essere storicizzato – che occupava l'area perimetrale circoscritta al centro storico.

Il restauro del Prothyron e la costruzione di una 'falsa rovina'

Sul finire del 1946 si da l'avvio ai lavori di restauro del Vestibolo che porteranno, quattro anni, dopo alla parziale ricostruzione della cupola interna. L'edificio non era stato danneggiato dai bombardamenti (i quali avevano invece abbattuto casa Aglic sul lato opposto della piazza del Duomo, in corrispondenza dell'antico quadrivio) e il suo fronte monumentale affacciato sul Peristilio si conservava in buone condizioni. Il Prothyron era infatti integro nell'alzato, mancante del solo tetto ligneo di collegamento con il muro nord del corpo retrostante. L'intervento di restauro non era quindi, in quella porzione, dettato da necessità statiche o conservative, quanto piuttosto mosso dalla volontà di rimarcare l'identità dell'edificio che, con le sue quattro colonne sormontate dal frontone siriaco, è una delle architetture caratterizzanti l'area monumentale dell'antico Palazzo di Diocleziano e uno dei monumenti più noti della Spalato moderna.

Raccordando a sud le due ali archicolonnate del Peristilio e segnando l'ingresso all'area degli appartamenti imperiali, il Prothyron rappresentava infatti il punto di climax architettonico – per usare l'espressione di Adam

5 | Vista del Peristilio.

6 | C. H. Clerisseau, *Vista del Peristilio del Palazzo* incisione, 1764.

– dell'intero Palazzo, creando uno scenografico fondale prospettico per la via porticata che scendeva dalla Porta Aurea. Nella Spalato moderna era riuscito a mantenere la stessa preminenza monumentale all'interno della Piazza del Duomo, fulcro della vita politica e della religiosità cittadina dove avevano trovato alloggio non solo la cattedrale – che riutilizzava il Mausoleo imperiale – ma anche l'edificio del Comune, innalzato lungo il colonnato occidentale del Peristilio. E nemmeno la costruzione delle due cappelle negli intercolumni laterali del suo portico (costruite nel 1544, l'orientale, e nel 1650, l'occidentale) e l'erezione dell'alto campanile avevano inficiato la percezione della sua importanza per la composizione complessiva della piazza, tanto che il Prothyron diviene nel XVIII secolo, l'elemento centrale della più celebre e copiata tra le vedute cittadine, quella che inquadra la Piazza del Duomo da nord-ovest e mostra l'invaso del Peristilio scorciato verso sud. Pubblicata una prima volta nel 1721, su modello di disegni locali (Vlašić Jurić 2011, 206-8) nel trattato illustrato di Johann Bernhard Fischer von Erlach (Fischer von Erlach 1721, tav. XI), la veduta si afferma internazionalmente nella versione di Charles Clerisseau edita nel testo di Adam (Adam 1764, tav. XX, Fig. 6) e copiata, di lì a breve, nel volume di Joseph Lavallée, Voyage pictoresque (Lavallée 1802, tav. 41 [Fig. 7]).

Sono queste ultime due le referenze iconografiche che Fisković utilizza nel progettare il suo intervento di restauro per il Prothyron, che ritiene essere "la parte più bella del Peristilio" per la "snella struttura" e "l'uso congiunto di arco e timpano, elementi dell'architettura greca e romana" che definiscono l'identità architettonica spalatina (Fisković 1950, 36-37; la traduzione è di chi scrive). Tutta l'attenzione del Conservatore è focalizzata sull'arco centrale, tamponato – come anche parte dell'intercolumnio – durante l'epoca veneziana per contrastare i cedimenti della cornice e

7 | L. Cassas, *Veduta generale del Vestibolo*, incisione 1802.

il ribaltamento delle colonne mediane. Fisković ritiene il tamponamento "superfluo" dal punto di vista statico e "pesante" dal punto di vista compositivo poiché maschera la curvatura della trabeazione e smorza l'altezza delle colonne libere, tanto importanti per "l'armonia dell'architettura romana" (Fisković 1950, 37); decide quindi per la demolizione dello schermo murario e si concentra sul disegno di dettaglio. Volendo infatti mantenere l'arco veneziano – non tanto per il suo valore testimoniale quando per la sua funzione di collegamento visivo tra le due chiesette, giudicate "incoerenti nelle propozioni" ma portatrici di un certo "valore artistico nel loro insieme" (Fisković 1950, 37-38) – Fisković deve risolvere il raccordo tra questo elemento e il profilo della demolizione; per questo trova una soluzione efficace nell'incisione di Clerisseau, dove il tamponamento è raffigurato in rovina nella sua parte superiore proprio per mettere in risalto l'arco siriaco e denunciare l'incongruenza tra le due strutture.

Il confronto con l'omologa incisione francese del 1802 [Fig. 7] mostra come quello usato da Clerisseau sia un puro espediente grafico; nella versione disegnata da Louis François Cassas e pubblicata in Lavalée, il tamponamento compare effettivamente integro e reca la lapide commemorativa a Francesco I d'Austria, apposta nel 1818 e lì rimasta per quasi un secolo, fino alla caduta dell'Impero asburgico. Pur consapevole del fatto che la raffigurazione settecentesca potrebbe quindi "sembrare arbitraria" – e conoscendo sia la versione di Cassas (Fisković 1950, 18-19) che

8 | *Otavaranje Protirona* [Liberazione del Prothyron], 1946, da Fisković 1950, fig. 89.

le altre numerose vedute pittoriche e fotografiche della piazza (una di queste compare nella pubblicazione qualche pagina prima; Fisković 1950, 13) – Fisković opta per la costruzione di una 'falsa rovina' che segue pedissequamente il profilo delineato da Clerisseau e che oggi si mostra come posticcia: la schematicità con cui è riprodotta, infatti, le fa perdere quella nota di pittoricismo che dava valore alla soluzione grafica [Fig. 8]. Dunque la trasposizione dell'immagine nella realtà sembra quindi riuscire solo parzialmente, tuttavia Fisković loda questo esito in quanto soluzione di compromesso tra la demolizione completa del tamponamento (giudicata eccessiva) e il mantenimento dello stato di fatto, valutato come degradante per il monumento. Con un intervento apparentemente minimo, il Conservatore raggiunge lo scopo che si era prefissato: "il ruolo delle esili colonne è diventato evidente, la composizione è ritornata logica" (Fisković 1950, 19).

Ma quello che per lui è un intervento "esemplare" per l'"attenzione che si dovrebbe prestare nel restauro degli antichi monumenti" (Fisković 1951, 37), appare oggi, soprattutto se considerato insieme ai restauri coevi, come il sintomo latente di un certo 'purismo' che non riconosce pienamente il valore delle stratificazioni storiche cresciute sul Palazzo antico, e sembra porsi un passo indietro rispetto alle già accennate conquiste scientifiche di metodo della Scuola viennese. Inoltre, l'uso delle immagini storiche che Fisković mette in atto negli interventi di restauro architettonico, non

sembra riuscire nell'intento di realizzare quanto da lui stesso più volte ribadito negli scritti teorici, ovvero un uso delle fonti iconografiche critico e attentamente verificato (Šustić 2011, 352). Le immagini, anziché essere analizzate per il loro valore documentale e attentamente soppesate prima della loro interpretazione, sono in questo caso trasferite senza l'uso di alcun elemento di mediazione sulla realtà materiale dell'edificio, soltanto in considerazione del loro forte potere di fascinazione estetica.

La liberazione delle mura settentrionali

Un secondo esempio chiarificatore dell'approccio di Fisković al restauro del Palazzo, è la liberazione delle mura settentrionali. Questa porzione dell'antico circuito murario era, nel secondo dopoguerra, la meglio conservata e si presentava pressoché invariata in altezza e in molti punti libera da edifici addossati [Fig. 9]. Se infatti, all'interno del perimetro murario (lungo la faccia meridionale delle mura nord), il circuito si era costruito appoggiandosi alla sua struttura a partire dalla fondazione della città moderna, il fronte settentrionale si era mantenuto per lo più libero fino all'Ottocento, e come tale lo catturano le vedute nei testi di Adam e Lavalleé [Fig. 11].

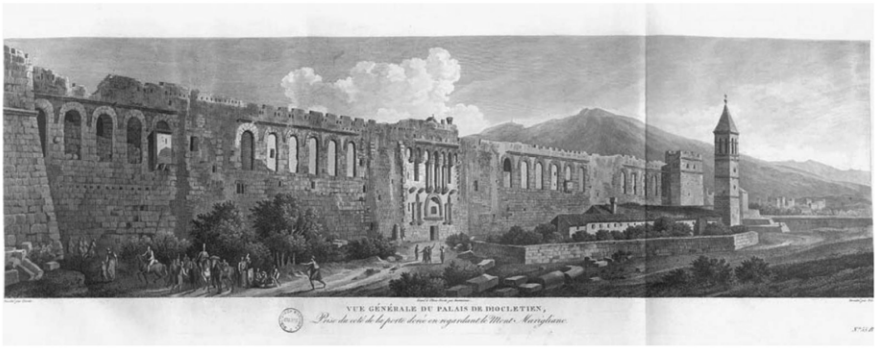
La porzione occidentale delle mura nord era occupata da uno stratificato complesso, evolutosi a partire dalla struttura di un convento quattro-

9 | Liberazione delle mura nord, 1947 ca.

centesco che, concresciuto nei secoli, aveva occupato tutta l'area tra la Porta Aurea e l'angolo occidentale del Palazzo; circondato da mura era parte integrante della nuova porta urbica che aveva sostituito l'antica con l'espansione della città verso ovest; il convento, soppresso durante la breve occupazione francese, era stato poi riconvertito in ospedale militare e ulteriormente rimaneggiato. A est, un altro gruppo di edifici (che parzialmente si conserva tuttora) si era invece organizzato attorno all'angolo orientale, lottizzando lo spazio libero attorno alle abitazioni ed erigendo muri di confinamento delle proprietà che permettevano soltanto viste molto scorciate e parziali della parte libera delle mura (Fisković 1950, 6).

La fine della guerra aveva lasciato l'Ospedale militare parzialmente in rovina a causa dei bombardamenti. Si decise quindi di cogliere l'occasione per liberare l'intero fronte murario, concretizzando così un progetto da tempo in discussione negli uffici comunali e valutato anche dalla Commissione italiana che, durante l'occupazione fascista di Spalato (1941-1943) e sotto la direzione di Gustavo Giovannoni, si era occupata di redigere un piano di intervento per il Palazzo (Spalato romana 1941, XV; i lavori della commissione sono anche citati in Fisković 1950, 31). Nel 1947 si avvia la demolizione della struttura austriaca che procede rapidamente poiché "essa non ha né significato storico né va-

10 | Le mura nord al termine dei lavori, 1948 ca.



11 | Cassas, *Vista generale del palazzo di Diocleziano* (da nord), incisione, 1802.

lore estetico" (Fisković 1950, 6) e nel frattempo si procede con lo scavo del terreno addossato alle mura romane per ripristinare l'antico livello stradale. Del complesso edilizio demolito si decide però di conservare qualche struttura riconducibile all'antico convento, e quegli elementi considerati di pregio storico-artistico perché rappresentanti del 'Rinascimento dalmata': il campanile, la cappella di san Arnir e i ruderi della chiesetta di santa Eufemia anche se ridotti a sola traccia planimetrica [Fig. 10]. Nello stesso arco di tempo si smantellano anche la maggior parte delle strutture tra la porta Aurea e l'angolo orientale, conservando solamente alcuni edifici attorno alla torre antica poiché ancora in uso come abitazioni.

Una volta terminati lavori di liberazione, e quasi del tutto ripristinata la visione generale delle mura, non rimaneva che procedere con il restauro della superficie muraria; Fisković si trova allora a dover decidere come trattare i segni delle recenti demolizioni e le numerose tracce delle trasformazioni medievali, visibili sulla superficie antica riportata alla luce che ne confondevano però la lettura. Tra i segni più importanti del mutamento di funzione avvenuto al momento dell'occupazione del Palazzo e la riconversione del suo perimetro in cinta fortificata, troviamo i tamponamenti delle arcate del primo livello con pietre di piccolo taglio e la costruzione, sopra all'antica galleria, di una merlatura di difesa per il camminamento di ronda. Tali modificazioni, insieme alle numerose finestre ricavate nei secoli in modo disordinato lungo la parete, attenuavano enormemente l'effetto monumentale della struttura imperiale che si pensava di poter restituire con la demolizione delle 'superfetazioni', impedendone la corretta interpretazione.

12 | Immagine di confronto tra lo stato delle arcate precedente all'intervento di Fisković e loro attuale conformazione.

L'atteggiamento di Fisković è in questo caso ambivalente: non potendo demolire i tamponamenti delle arcate, perché essi costituivano le pareti di abitazioni ancora in uso, ma volendo al tempo stesso "evidenziare il rilievo delle arcate e rimarcare la plasticità della parete", decide di rimuovere la parte superficiale del paramento medievale, che era complanare al muro antico (Fisković 1950, 7). Dal momento però che le murature modificate erano strutture a sacco, la demolizione del paramento esterno (piuttosto regolare nella disposizione dei conci e nei piani di posa) ne mette in luce il riempimento di conglomerato e inerti, che deve quindi essere fissato con abbondante malta cementizia. L'effetto plastico ottenuto, pur essendo favorevole a una più immediata lettura della facciata antica, rende di fatto inclassificabili, sotto il profilo della datazione, i tamponamenti che non sono più visivamente ricollegabili all'unità stratigrafica delle murature medievali altrove conservate [Fig. 12].

Fisković decide infatti di conservare integralmente la merlatura poiché, a suo parere, essa "ravviva la sagoma del Palazzo ed esalta la funzione difensiva delle mura in età medievale" e "con la contrapposizione delle pietre di piccolo taglio ai grandi blocchi romani" favorisce il carattere pittoresco di questa parte del Palazzo (Fisković 1950, 42). La muratura moderna viene così consolidata per tutta la lunghezza del fronte; a ovest

si conservano le merlature, dove presenti, e a est si mantiene il coronamento di restauro di epoca austriaca (realizzato in mattoni durante il restauro dell'attico della Porta Aurea), anche se considerato visivamente troppo invasivo a causa dei materiali utilizzati, perché necessario alla percezione bilanciata e unitaria del coronamento; la sua demolizione, e sostituzione con una muratura di pietrame, a imitazione di quella medievale, è rimandata probabilmente a causa della fretta e degli scarsi mezzi a disposizione.

Nell'articolo del 1950 che descrive gli interventi da lui diretti, Fisković non dichiara le fonti consultate per lo studio di questi dettagli, come invece aveva fatto diffusamente per il Prothyron. Nel ricercare i riferimenti da lui utilizzati, proviamo allora a rivolgerci agli stessi testi da lui altrove consultati; scopriamo così che nella veduta del lato settentrionale del Palazzo disegnata da Cassas si trova lo stesso trattamento in sottosquadro dei tamponamenti delle arcate applicato da Fisković alle mura reali (Cassas, Lavallée 1802, tav. 26). Si tratta, anche in questo caso, della materializzazione di un espediente grafico, del trasferimento non mediato dell'immagine virtuale sui resti reali. Ma di questa veduta è anche interessante

13 | Il cantiere di restauro della Porta Aurea (2011) mascherato dall'incisione di Clerisseau (a sinistra del banner dello sponsor).

notare il trattamento della vegetazione che si lega pittorescamente ai resti antichi e li mette in risalto; suggestione forse anche questa presente, in modo più o meno latente, alla memoria di Fisković nel momento in cui progetta il parco antistante le mura, e di raccordo con i bastioni veneziani più a nord (Fisksović 1950, 31-33).

Conclusioni

Questi due significativi casi ci mostrano senza possibilità di errore quanto importante sia stato l'influsso di alcune delle immagini più identitarie della città e del Palazzo, e come esse abbiamo avuto un diretto coinvolgimento nella costruzione della Spalato contemporanea, favorendo la conservazione e la messa in evidenza di alcuni elementi, e contribuendo invece alla cancellazione di altri. E per verificare quanto la suggestione da loro provocata sia ancora forte e caratterizzante l'approccio al Palazzo, basta guardare a quanto accaduto in occasione dei recenti lavori di restauro della Porta Aurea (2011 ca.): durante l'esecuzione di questo intervento, il cantiere è stato mascherato, ma non già da una fotografia o da un rilievo della facciata – come spesso, in questi casi, accade – quanto piuttosto dal disegno di Clerisseau, evocativo di quella polizia superficiale che si è voluta ripristinare con la sostituzione degli 'evidenti' risarcimenti in mattoni di epoca austriaca con più uniformi e mimetici blocchi di pietra calcarea.

Fonti (in ordine cronologico)

Spon 1678
J. Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676 […]*, Lyon (chez Antoine Cellier le fils) 1678.

Wheler 1682
G. Wheler, *A journey into Greece* […], printed for William Cademan, Robert Kettlewell, and Awnsham Churchill, London 1682.

Fischer von Erlach 1721
Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums*, Wien 1721.

Adam 1764
R. Adam, Ruins of the Palace of Emperor Diocletian, London 1764.

Lavallée 1802
J. Lavallée, *V*oyage historique et pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie, *rédigé d'après l'itinéraire de Cassas*, Paris (sous la Direction de Née) 1802.

Bibliografia critica

Carbonara, Dalla Costa 2005
G. Carbonara, M. Dalla Costa (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Milano 2005.

Fisković 1950
C. Fisković, *Prilog proučavanju i zaštiti Dioklecijanove palale u Splitu* [*Contributo allo studio e alla protezione del palazzo di Diocleziano a Spalato*], "RAD JAZU" 279 (1950), 5-125.

Hübel 2012
A. Hübel, *Überlegungen zum Verhältnis von Theorie und Praxis der Denkmalpflege im 20. Jahrhundert. Das Beispiel Split*, "Kunsttexte.de E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte", 2 (2012), 1-25, versione digitale

Vlašić Jurić 2011
V. Vlašić Jurić 2011, Dioklecijanova palača na prikazima u grafičkoj zbirci Nacionalne i Sveučilišne knjižnice u Zagreb, in "Kroatologija" 2 (2011), 205-216.

Lorenzi 2012
A. Lorenzi, *Il palazzo di Diocleziano*, Firenze 2012.

Marasović 2009
D. Marasović, *Povijesna jezgra Splita. Studije, programi, realizacije* [*Historic Core of Split, Studies, Programmes, realized Projects*], Split 2009.

Scarrocchia 2009
S. Scarrocchia, *Max Dvořák. Conservazione e Moderno in Austria (1905-1921)*, Milano 2009.

Spalato romana 1941
Spalato romana. Relazione della Commissione Accademica di studio, 22 novembre 1941-XX, Roma 1941.

Šustić 2011
S. Šustić, *Izabrani primjeri zaštite Splitskih spomenika u zapisima Cvita Fiskovića* [*Selected Examples of the City of Split Heritage Preservation Procedures as noticed in Cvito Fisković's Records*], in "Kulturna Baština" 37 (2011), pp. 351-370.

English abstract

At the end of the Second World War, an important step in the history of preservation of Diocletian's palace began in Croatia in the city of Split; this moment was one in which the iconographic tradition of the palace played a very special role. Few buildings around the world have a history as complex as that of this ancient palace: the palace was transformed in a city, and recognized as an extraordinary monument by archeologists as well as art and architectural historians. Few buildings have inspired a comparable mass of images. The iconographic fortune of the Palace, disseminated thanks to the books of Adam and Cassas, had a strong influence on modern conservation policies regulating care of the Palace, addressing architectural choices both in terms of general planning and in terms of design details. In this context, the paper proposes to study the use of images (intendedas historic sources between 1945 and 1979 by Cvito Fisković, director of the Split Conservation Department.
The paper discusses two examples of Fisković's method, both unique in certain respects, but not without contradictions if compared to the previous Austrian admini-

stration's approach. Fisković's method deeply influenced subsequent developments in cultural heritage management in Split. The first example is the restoration of the monumental facade of the Peristyle (1946), in which a graphic device, seen by Fiskovic in one of the plates published by Robert Adam, is used to create the new façade of the Prothyron, where antiquity was emphasized to dampen the effects of historical stratification. The second example is the restoration of the north wall of the palace, which began in 1947 with the demolition of an Austrian military hospital that pressed against the western external side of the wall. Even in this case, some details were taken directly from 19-century depictions and transferred to the reality, modifying the substance of the actual building.

Winged Eye: the Dark Side of Device

Fortuna e sfortuna dell'impresa di Leon Battista Alberti nell'arte pop

Alberto Giorgio Cassani

Introduzione

1 | Matteo de' Pasti, *Leo Baptista Albertus*, 1446-1450 ca. Medaglia in bronzo, verso: 9.34 cm., 205.24 gr., Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1957.14.648.a. Iscrizione: • OPVS • MATTHAEI • PASTII • VERONENSIS (sul bordo); • QVID • TVM • (al centro in basso).

È certamente curioso il successo che ha arriso all'immagine dell''occhio alato', d'ipotetica derivazione albertiana [Fig. 1], all'interno del variegato mondo di quel genere di arte pop del XX e XXI secolo che va dal fumetto (comics, manga ecc.) ai poster-manifesti-locandine e all'arte di decorare le carrozzerie di automobili e motociclette (Kustome Kulture). Soprattutto, se lo confrontiamo con la scarsa fortuna che tale figura ha avuto nel corso della storia nell'arte tradizionalmente colta. Tranne poche eccezioni, infatti – Antonio Averlino detto il Filarete, Dosso Dossi (forse), Giovanni Battista Piranesi, Claude-Nicolas Ledoux, Gabriele D'Annunzio, Tomaso Buzzi e Gianni Guidi (il meno conosciuto del gruppo) – pochi artisti (e letterati) hanno ripreso, reinterpretandola, la celebre impresa di Leon Battista Alberti. Di tutto ciò si è cercato di dar conto in un libro di qualche anno fa [1].

Decisamente superiore, e in continua crescita, è invece il numero di immagini che, digitando le parole 'winged eye' e 'winged eyeball' su un

qualunque motore di ricerca, Google *in primis*, fanno la loro comparsa nella sezione 'immagini'. Occorre subito dire che molte di queste sono paccottiglia e appartengono al mondo dei tatuaggi (tattoo). Scegliere in mezzo a questo *mare magnum* ciò che merita una qualche riflessione non è sempre facile; c'è sempre il rischio, infatti, di attirarsi l'esplicita accusa da parte di qualcuno, amico, editore o critico, di una discesa *ad inferum*. Ciononostante si è ritenuto giusto (e scientifico) testimoniare di questa fortuna (o sfortuna) di un'immagine che la cultura alta aveva in qualche modo snobbato (per paura, forse, di essere tacciata di non originalità essendo il suo inventore una delle figure più importanti della storia della cultura dell'Occidente).

Va subito detto che la stragrande maggioranza di tali immagini ha colto un aspetto del tutto particolare, quello a nostro avviso meno perspicuo della figura albertiana, che però vanta un sostenitore e interprete di primissimo ordine, che risponde al nome di Edgard Wind. Scriveva così il più grande allievo di Aby Warburg:

> Forse nessun geroglifico rinascimentale comunica un senso di 'terribilità' più chiaramente del famoso "occhio alato", l'emblema di Leon Battista Alberti, che appare sulla sua medaglia accompagnato dal motto *quid tum* [2].

Più avanti, Wind affermava che:

> [...] la formula ciceroniana *Quid* tum assume un significato pauroso, escatologico [3],

rimandando al "senso minaccioso del *Dies Iræ*, il Giorno del Giudizio, che, come san Paolo aveva detto nella prima lettera ai Corinzi (XV, 52) arriverà *in ictu oculi*, 'in un batter d'occhio'[4]. E, dopo aver citato tre versi celebri del *Dies Iræ*, Wind concludeva evidenziando come:

> Essenziale all'effetto minaccioso del geroglifico albertiano [... sia] la incompatibilità delle sue due componenti: un occhio può mettere a fuoco chiaramente soltanto da un punto fermo, mentre la sua visione diventa confusa se esso è in rapido movimento. Qui invece la velocità delle ali e l'acutezza della vista sono unite in un unico atto soprannaturale: *manens moveor*, cioè Onnipresenza [5].

Come detto, se quest'aspetto è certamente presente nell'occhio albertiano, sbarrato e un po' inquietante, non è certamente quello prevalente. Lo stesso grande interprete dei "misteri" del Rinascimento aveva ben com-

preso, naturalmente, che, nell'immagine albertiana, in *concordia discors* o in *discordia concors*, "l'onniscienza di Dio e la circospezione nell'uomo sono rappresentate dalla stessa immagine" [6] . Dunque, da un lato, l'occhio severo di dio, ma, dall'altro, quello più conciliante (e sicuramente ironico, ma questo lo aggiungiamo noi) dell'Alberti.

Quest'altra faccia dell'impresa albertiana non è stata colta dagli autori di 'winged eye' e di 'winged eyeball', che hanno invece completamente sposato il lato per così dire *dark* dell'immagine. Con l'eccezione, forse non a caso, di Hiroyuki Etō, mangaka giapponese [7], ideatrice di *Mahoujin Guru Guru*, che ne ha colto l'aspetto magico, ma non terrifico, come invece il 100% dei suoi colleghi maschi.

Il perché forse non è difficile spiegare. La nostra epoca tutto è fuorché essere contraddistinta dall'ironia (e dall'autoironia). Predilige l'horror, il vampirismo e lo splatter, specchio fedele di un mondo sempre più votato alla paura e in attesa di qualche apocalittica catastrofe. Poche eccezioni, in tal senso: forse soltanto Von Duch e Rick Griffin, come vedremo, dal momento che i loro occhi alati ricordano un po' la *naiveté* dei puffi, nonostante siano iniettati di sangue e vogliano appartenere al mondo della *dark art*, con l'aggiunta dell'immaginifico mondo di Jesse Jacobs, le cui terrificanti creature, in realtà, sono assai più umane degli umani.

I. Psychedelic Eye. Gli occhi alati di Kenny Howard (*alias* Von Dutch) & Rick Griffin

I.I.

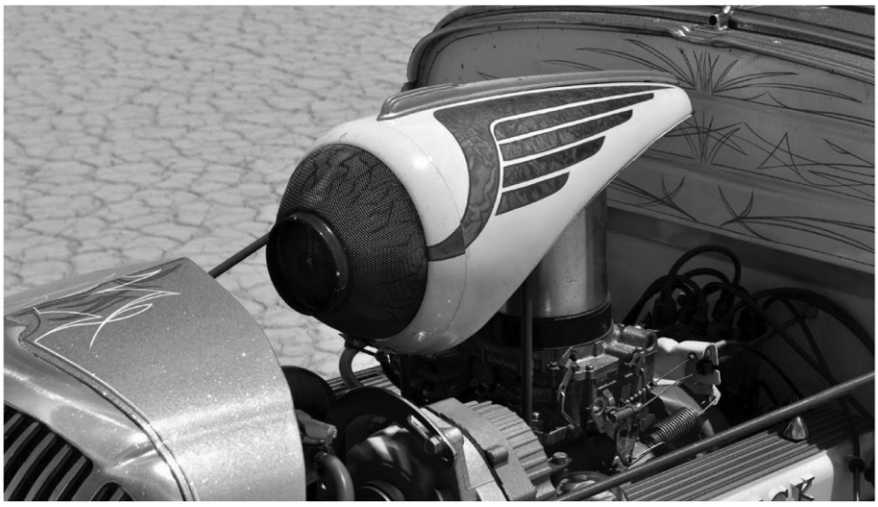
Se l'occhio alato albertiano è un''impresa' rinascimentale, oggi una possibile versione di quest'ultimo è divenuto un''impresa' di tipo certamente diverso – inevitabilmente, si direbbe, visti i tempi in cui viviamo. Intendo parlare del *brand* dell'azienda di abbigliamento "Von Dutch": un occhio alato, con l'iride iniettata di sangue [Fig. 2] (e vedremo che è una costante contemporanea quella dei problemi alla "congiuntiva"). In realtà, come a volte accade, l'origine di quest'occhio alato non ha nulla a che vedere con il business. Addirittura, in un certo senso, vi si oppone. L'occhio alato che oggi compare come logo su magliette, scarpe, cappellini, gadget vari fu, infatti, disegnato da un artista che con la società capitalistica aveva ben poco a che spartire: Kenny Graeme Howard [Fig. 3] (*alias* Dutch, Von Dutch e Joe Lunch Box) (Los Angeles (Cal.) 1929 - Ventura (Cal.) 1992) [8]. Artista di strada, Howard divenne famoso negli anni Cinquanta come decoratore di auto e moto, una tecnica pittorica nota col nome di "pin-

2 | Marchio dell'azienda Von Dutch.

striping" [Figg. 3-4], che consiste nel formare figure geometriche composte di sottili linee colorate (un po' come nei tessuti 'gessati'). Dopo aver abbandonato completamente quest'arte che lo aveva reso celebre presso appassionati e star come James Dean e Steve McQueen, Howard muore di cirrosi epatica nel 1992. Ma la paternità del bulbo alato non è così certa. Qui, naturalmente, il filologo entra in un campo minato: quello delle fonti dal web. Una delle più "attendibili" è il sito www.kustomrama.com, che ha come eloquente sottotitolo: *Traditional Rod and Kustom Encyclopedia*. Si occupa del mondo del Kustom, cioè della reinterpretazione di carrozzerie di auto (hot rod, letteralmente: "bielle roventi") e moto, in genere storiche. Qui, alla voce "Von Duch", si legge di una controversia sulla paternità dell'invenzione:

> According to Von Dutch, he started drawing flying eyeballs at the age of 18. [3] His sister Virginia Howard Reyes were there the first time he drew it, and can confirm that Von Dutch drew it in 1948. [2] Dean Jeffries on

3 | Kenny Howard, nella classica posizione del "pinstriper".



4 | Buick "customizzata" da Von Dutch. Si noti il dettaglio del filtro dell'aria trasformato in eyeball.

> the other hand claims that he invented the trademarked Flying Eyeball in 1951. According to Dean, Kenny used to paint a third eyeball on his forehead [Fig. 5]. This gave Jeffries an idea, and in 1951 he designed a logo with an eyeball and wings that he later trademarked. The logo is known as "the Flying Eyeball". Kenny kept using it, and Jeffries never bothered to make a deal out of it. Jeffries still owns the right today, but somebody else is making big bucks out of the design together with the Von Dutch Brand. [4] According to Von Dutch's sister Virginia Howard Reyes, Ed Roth created another version of the "Flying Eyeball" before Dean Jeffries. Dean Jeffries drew one with a roller skate on it, Jeffries eyeball is his own creation and not the same as Von Dutch's, and no one is fighting over Jeffries eyeball because it never became as popular as Von Dutch. [2]

Come si vede, la nota 3, in curiosa sequenza non progressiva (per risparmio di tempo: si sa, il web corre veloce...), rimanda a una fonte interna, del febbraio 1993, non più in rete; le due note 2 hanno come fonte la so-

5 | Kenny Howard, "customizzato", col "terzo occhio" e i pennelli per il pinstriping.

6 | Ed "Big Daddy" Roth, davanti alla leggendaria Outlaw Excalibur Excaliber, esposta per la prima volta al Disneyland Car Club Day and Autocade Show il 5 settembre 1959, e con in mano il modellino della stessa.

rella di Von Dutch, Virginia Howard Reyes (che non sappiamo se ancora vivente e, comunque, difficile da contattare); mentre la nota 4 rispedisce ancora a una fonte interna all'Enciclopedia, dal titolo: *Dean Jeffries 50 Fabulous Years in Hot Rods, Racing and Film*. L'Enciclopedia, come si può vedere, predilige fonti orali, basi primarie della cultura materiale, ma poco verificabili. In ogni caso, la voce enciclopedica ipotizza tre diversi inventori dell'immagine del "Flying Eyeball", il bulbo volante: in ordine (ipotetico) cronologico: Ed "Big Daddy" Roth (Beverly Hills (Cal.) 1932 - Manti (Utah) 2001) [Fig. 6] [9], Dean Jeffries [Fig. 7] e Von Dutch.

Come che sia, nessuno dei tre si arricchì con l'immagine. Cosa che invece avvenne per gli ultimi arrivati. Nel 1997, alcuni giovani californiani

7 | Dean Jeffries che lavora alla sua Mercury del 1947. La ragazza è il suo amore ai tempi della scuola Carol Lewis.
Foto di George Barris.

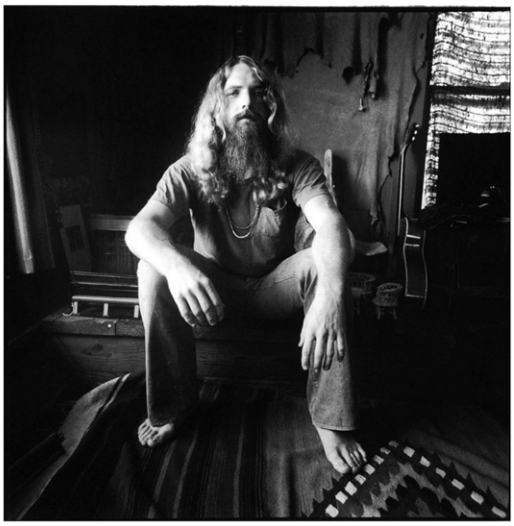
8 | T-shirt Von Dutch.

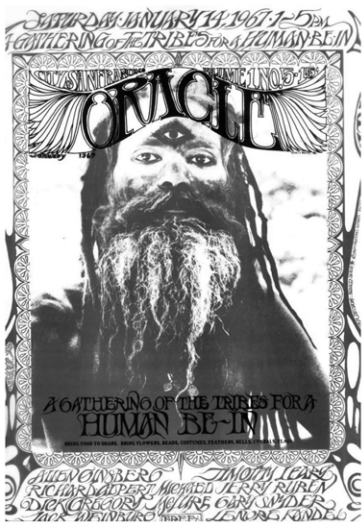
decidono di lanciare sul mercato l'abbigliamento Kustom Kulture, legato, come abbiamo visto, a quel mondo dell'automobilismo e motociclismo che aveva reso famoso, per un certo periodo, Howard. Essi intuiscono le potenzialità del "marchio" del "Flying Eyeball" e chiedono perciò il permesso alle due figlie di Howard, Lisa e Lorna, ricompensandole con una percentuale sulle vendite, di utilizzare l'occhio che il padre aveva creato come suo "emblema" (questo sì, come l'Alberti). Ma il vero e proprio salto di qualità avviene quando un imprenditore danese, Tonni Sorensen, ex campione di kick boxing, acquista nel 1999 i diritti del nome e trasforma l'azienda in uno dei marchi di abbigliamento più noti al mondo [Fig. 8].

Detto *en passant*, perché, purtroppo, non sono riuscito a risalire all'episodio preciso (segnalatomi, ancora una volta, dal solito "occhio alato" di Marco Tagliapietra), il marchio di Von Dutch compare appeso a una parete di un negozio di modernariato bric-à-brac, cui si rivolgono Homer "Jay" e sua moglie Marjorie Jacqueline Bouvier, per gli amici Marge, in una sequenza della giustamente celeberrima serie *The Simpson*, di Matt Groening. Questo fatto, in ogni caso, sembra confermare, una volta di più, il carattere "filosofico" dei Simpson [10].

I.II.

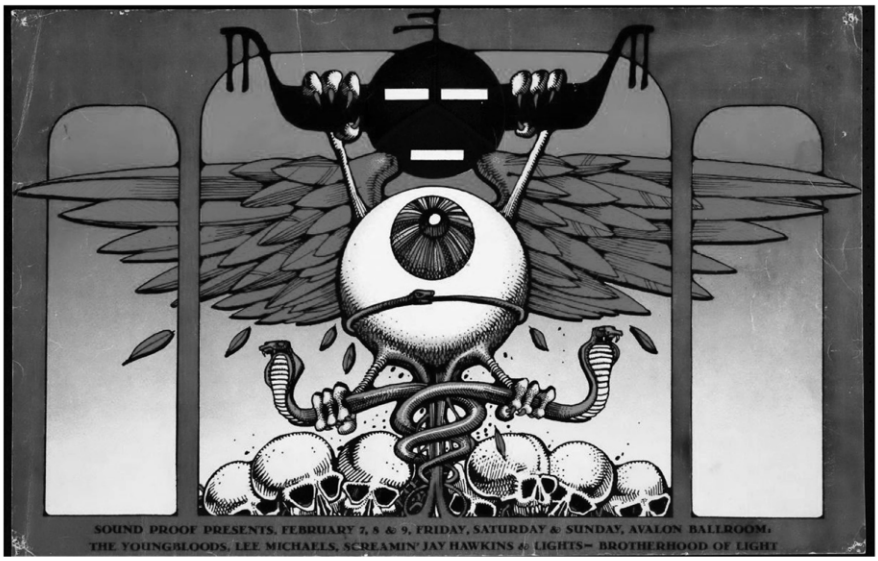
L'occhio alato di Howard prende anche una strada parallela. Lo ritroviamo, infatti, nei poster-manifesti di un altro artista appartenente alla cultura underground statunitense: Richard Alden Griffin [Fig. 9], più noto come Rick Griffin (Palos Verde (Cal.) 1944 - Petaluma (Cal.) 1991). Dopo le prime esperienze come disegnatore di poster per musicisti appartenenti al genere psichedelico, Griffin viene notato da Chet Helms, produttore protagonista della scena musicale losangelina [11] e infine contattato dalla Berkeley Bonaparte, agenzia tra le più importanti nel settore della pro-





9 | Rick Griffin, 1968.
10 | Copertina del "San Francisco Oracle", n. 5, 14 gennaio 1967. Da notare l'immagine dell'uomo col "terzo occhio".

duzione di poster musicali. Inoltre, Griffin collaborerà col "San Francisco Oracole" [Fig. 10], celebre rivista underground della West Coast, di cui uscirono solo 12 numeri, dal settembre 1966 al febbraio 1968, che ospitò, tra gli altri, testi di Richard Buckminster Fuller, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Timothy Lears, Michael McClure, Gary Snider e Alan Watts. La morte prematura, tragica ironia della sorte, in un incidente motociclistico, lo lega ancor più a Howard (che alle moto aveva dedicato tutta la sua giovinezza creativa). Non solo. Griffin farà suo l'occhio alato di quest'ultimo, utilizzandolo spesso nei suoi poster, in modo decisamente ironico (e dunque assai più albertiano dei suoi "colleghi" fumettisti): facendogli suonare il sax [12], facendolo duellare con un suo omologo alato (con ali di pipistrello [13], appeso con due zampe a un nero "totem-gondola" e ghermente, con altre due zampe, due "urei" sopra a un gruppo di teschi [Fig. 11], o, forse il più celebre, con "braccia" e coda da serpente circondato da un anello di fuoco. Un occhio non alato, il "surfing eyeball", impegnato a domare le onde col suo surf al grido di "YOWZA!", altra celebre icona di Griffin, è invece circondato da una corona di spermatozoi [14], nel poster che annuncia i concerti della Jimi Hendrix Experience e di John Mayall and The Bluesbreakers al Fillmore Auditorium di San Francisco, dal 1° al 4 febbraio 1968 [Fig. 12]. Su questo poster (Eyeball, Bill Graham n. 105) si è espressa con toni entusiastici Rogers 2009:

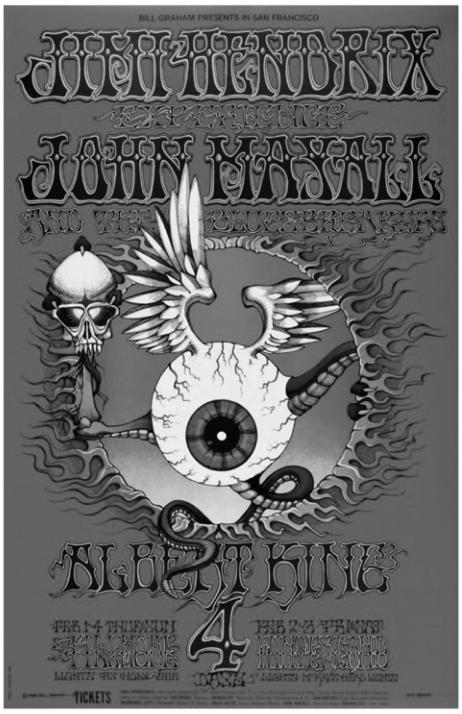


11 | Rick Griffin, Locandina del concerto dei The Youngbloods, all'Avalon Ballroom di San Francisco del 7, 8 e 9 febbraio 2009.

> Arguably the greatest concert poster of all time is Rick Griffin's 'Eyeball,' Bill Graham number 105, done for a 1968 concert headlined by Jimi Hendrix. The immortal imagery is perfect in every way, showcasing the 'all-seeing' eyeball: according to sources, Rick called it 'the eye of god'. There it hovers, bearing a skull in it's clawed hand... a reminder that we are all mortal and passing beings. Enhancing this striking artwork is the knowledge that it was done to promote a show by the legend that is Hendrix. I can imagine Jimi moving through cosmos and alternate realities... slipping in and out of dimensions, accompanied by his ethereal companion, his cosmic guide: The Eye. These 2 legendary figures are forever entwined in the history of rock and roll... one real and one imagined. And yet the power of the one has accentuated the beauty of the other. BG 105 is a shrine of modern art, a seamless example of what happens when music and visuals combine to create a tremor on the richter scale of how we measure culture and our place in it. This is my humble tribute: Rick Griffin, we are not even worthy.

Jason Ankeny, citando questo manifesto, così riassume l'importanza di Griffin per la storia dell'iconografia dell'immaginario psichedelico degli States:

> [...] influenced in part by classic American advertising images, Griffin created some of the seminal images of the psychedelic era, among them a 1969 Jimi Hendrix poster whose key figure – a winged eyeball with



12 | Rick Griffin, Manifesto dei concerti della Jimi Hendrix Experience e di John Mayall and The Bluesbreakers al Fillmore Auditorium di San Francisco dal 1° al 4 febbraio 1968.

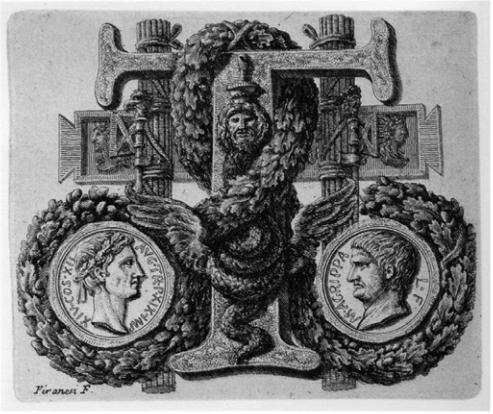
> reptilian limbs encircled in a ring of fire – remains one of the key artistic icons of the period [15]

Gordon McClelland, uno dei più autorevoli studiosi di Griffin, ha sottolineato il valore di shock di queste invenzioni:

> Bloody eyeballs, snakes, skulls, and beetles began to dominate the many posters. He was using them simply for what he terms 'shock value' [16].

Per quel che può valere la similitudine, gli arti da serpente possono lontanamente ricordare la "coda-serpente" dell'impresa albertiana, così come il cerchio di fuoco può essere un lontano parente della corona d'alloro della stessa. Ma l'analogia si fa ancor più stretta (ma come dimostrarne la derivazione?) col capolettera "T" inciso da Piranesi, dove un occhio di rettile alato è intrecciato a una corona onorifica di foglie di quercia [Fig. 13].

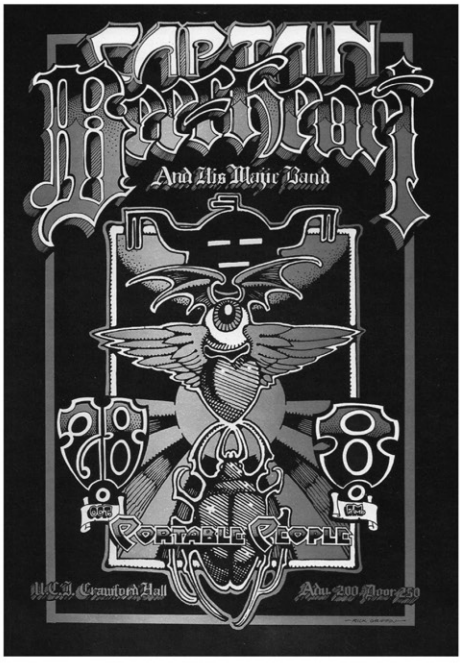
Inoltre, un occhio alato con ali di pipistrello compare nel poster di un altro mostro sacro della musica rock del XX secolo: Captain Beefheart [Fig. 14] [17]. Infine, in un poster del concerto dell'8 novembre 1968 al Cal State Fullerton di Fullerton (California) di altri due giganti della musica



13 | Giovanni Battista Piranesi, Capolettera "T", mm 82 ×100, da *Le rovine del Castello dell'Acqva Givlia sitvato in Roma presso S. Evsebio e falsamente detto dell'Acqva Marcia colla dichiarazione di vno de' celebri passi del Comentario frontiniano e sposizione della maniera con cvi gli antichi romani distribuivan le acque per vso della città*, Roma, nella stamperia di Generoso Salomoni, 1761.

rock (il primo, soprattutto), Frank Zappa e Alice Cooper, appare un baffuto occhio alato "vichingo": le ali, questa volta, spuntano dall'elmo di guerra. Abbastanza evidente, di nuovo, il carattere ironico del tutto.

Che l'origine dell'occhio alato di Griffin, ma anche di Howard-Von Duch, sia egizia – come occhio di Ra' o *udjat* – sembra abbastanza evidente: in alcuni poster, infatti, come già visto, è abbinato all'ureo, il serpente sacro dell'antico Egitto; in altri vi compaiono esplicitamente il disco solare alato e l'occhio *udjat* [18]. Ce lo conferma Bob Burns in un breve testo dal



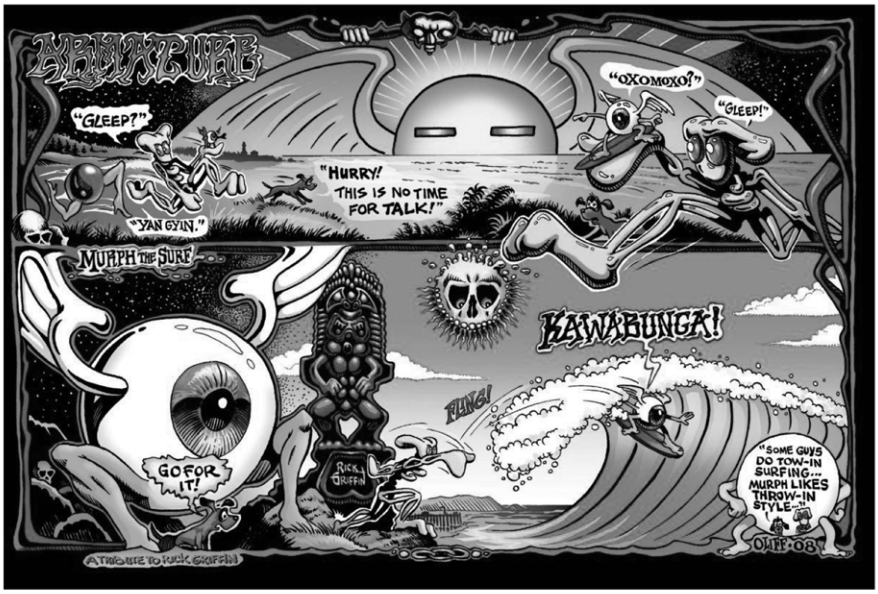
14 | Rick Griffin, Manifesto del concerto di Captain Beefheart and His Magic Band, University of California, Crawford Hall, Irvine (CA), 28 ottobre 1972.

titolo: *The Life and Times of Van Dutch* [19]. L'autore, a un certo punto, parlando del "Flying Eyeball" scrive:

> According to Von Dutch, the flying eyeball originated with the Macedonian and Egyptian cultures about 5000 years ago. It was a symbol meaning "the eye in the sky knows all and sees all", or something like that. Dutch got a hold of this symbol and modified it into the flyin'eyeball we know of today. He always believed in reincarnation, and the eyeball, somehow, was tied to that.There have been numerous "incarnations" of this design over the years.

Il "something like that" pone qualche dubbio sull'autorevolezza della fonte…

Curiosamente, Griffin disegnerà il suo occhio per un altro marchio di abbigliamento, questa volta di scarpe: Vans. Il disegno impresso sulla tela non è che un particolare, con l'occhio alato, del poster che Griffin aveva realizzato per Captain Beefheart. All'arte di Griffin, l'artista Steve Oliff ha offerto come tributo una tavola che riassume, reinterpretandoli, tutti i suoi personaggi, occhio alato, nelle sue diverse manifestazioni, compreso [Fig. 15]. Il mito dell'occhio alato nel campo della musica pop non si conclude però qui. Un occhio con due fulmini al posto delle ali è il marchio



15 | Steve Oliff, *Tribute to Rick Griffin*, inserito nel sito http://www.comicartfans.com/gallerypiece.asp?piece=1029812 il 7 maggio 2013 [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

del celeberrimo gruppo grunge-alternative rock statunitense dei Pearl Jam, mentre un inquietante occhio alato, che ha introdotto i suoi cavi-tentacoli nei cervelli degli astanti, appare nel manifesto del concerto dei Radiohead, gruppo altrettanto famoso dell'alternative rock inglese, tenutosi al Cruzan Amphitheatre di West Palm Beach (Florida) il 5 maggio 2008, dove si cita un verso, molto in tema col nostro argomento, della canzone *15 Step* inserita in scaletta: "Won't take *my eyes* off the *ball* again" [20].

II. Gli occhi volanti di Jesse Jacobs

Al mondo della psichedelia, anche se del secondo Millennio, appartiene il fumetto *Safari Honeymoon*, di Jesse Jacobs, uscito in Canada per la casa editrice Koyama Press nel 2014 e pubblicato in Italia da Eris nel 2015 nella traduzione di Valerio Stivé [21]. Jacobs è un fumettista canadese (Moncton, New Brunswick, Canada) 1981) protagonista "[...] di una nuova generazione che ha saputo fare propria e reinterpretare l'esperienza dei comics underground statunitensi degli anni '90, e che non a caso ha lavorato a Carton Network per lo show *Adventure Time*" come si legge nella pagina web delle edizioni Eris che pubblicizzano il volume [22].

Adventure Time è

> [...] una serie televisiva d'animazione statunitense creata da Pendleton Ward [...]. La serie segue le avventure di Finn, un ragazzino dodicenne (all'inizio della serie) e il suo migliore amico Jake, un cane dotato di magici poteri come quello di potersi ingrandire, rimpicciolire o trasformare in numerose forme. Finn e Jake vivono nella post-apocalittica terra di Ooo.

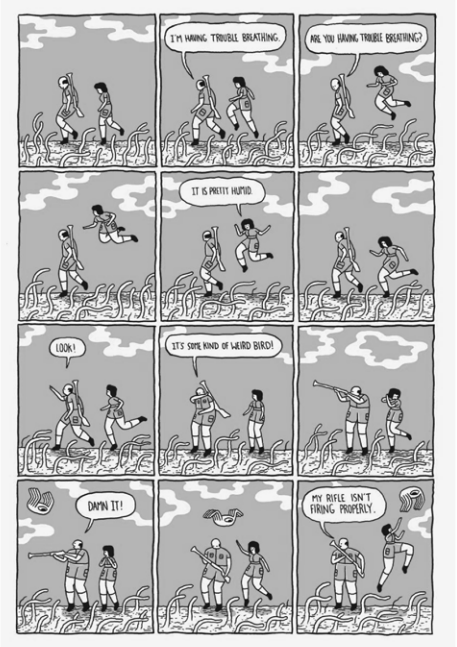
In onda negli Stati Uniti, a partire dal 2010, sulla rete televisiva Cartoon Network [23]. Sullo stesso sito, si trova anche questa sinossi del fumetto:

> Perché non organizzare un emozionante safari per la propria luna di miele? È questa la scelta di due innamorati e facoltosi sposini che con la loro guida si ritrovano in un mondo selvaggio e fantastico a intraprendere esplorazioni e battute di caccia. Tra gli avvertimenti sui pericoli che li circondano della guida e la sorpresa per gli esseri selvatici che popolano questa natura assurda, la coppia fresca di nozze si trova catapultata in un mondo con leggi fisiche surreali e parassiti che possono entrare nel cervello [24].

Douglas Wolk, autore di *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean* [25], e collaboratore per il genere della fumettistica di

"The New York Times", nell'articolo *Darkest Desires*, del 30 maggio 2014, ha speso addirittura il nome di Henri Rousseau come possibile fonte d'ispirazione delle tavole di Jacobs [26]. Nella psichedelica giungla, il cui colore verde connota tutto il fumetto, e in cui domina nelle prime tavole la violenza cacciatrice e distruttiva del protagonista, appaiono strane creature, a metà tra piante e animali: "scimmie telepatiche" "insetti e parassiti che si nutrono dell'animo umano" [27]. Tra queste, l'amico autore di graphic novel Marco Tagliapietra me ne ha segnalato una che assomiglia verosimilmente a un occhio alato. Il *monstrum* [Fig. 16] viene avvistato dalla coppietta sul fondo di una palude – il fatto che riescano a respirare nell'acqua fa parte del *milieu* psichedelico del fumetto – e il marito esclama: "It's some kind of weird bird" [28].

Si tratta di un occhio dotato di due "ali" che gli permettono di muoversi sott'acqua. Il marito tenta di sparare, ma il fucile naturalmente fa cilecca: "Damn it", "My rifle isn't firing properly" [29], essendo egli sott'acqua, mentre la moglie tenta di acchiapparlo al volo. Nella tavola seguente, quest'occhio alato nuotante diventa all'improvviso un gruppo numeroso, le cui "ali", allungate a dismisura, circondano come una foresta di piante acquatiche la moglie e la guida del safari. Occhi alati "medusei", che avviluppano nelle loro spire gli intrusi umani.



16 | Jesse Jacobs, *Safari Honeymoon*, Torino, Eric, 2015, p. 21.

III. L'occhio alato di Dylan Dog

> Ho sempre sognato di conoscere un *occhio volante*...
> se non altro per chiedergli quale collirio usa!
> *Dylan Dog* 1992

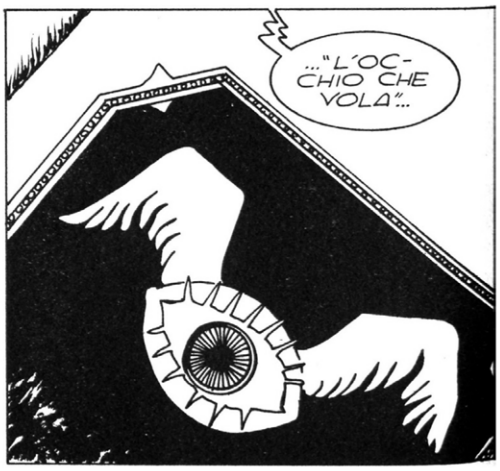
Un occhio alato "filaretiano" [Fig. 17], allontanatosi da bocche e orecchie alate, riemerge inaspettatamente tra le pagine di un "classico" della fantasy-horror degli anni Novanta: "Dylan Dog", l'"indagatore dell'incubo'. L'episodio è uno dei più famosi, il n. 73 del 1° ottobre 1992, dall'emblematico titolo di *Armageddon!* [Fig. 18] Ideato e super-visionato da Tiziano Sclavi – l'inventore di "Dylan Dog" –, scritto e sceneggiato da Claudio Chiaverotti e disegnato da Giovanni Freghieri – con la copertina di Angelo Stano –, l'episodio s'ispira al capitolo XVI dell'*Apocalisse* di Giovanni:

> I morti cammineranno sulla terra, perché l'inferno sarà peggio di Wall Street nell'ora di punta [30].

Ma la fine del mondo avverrà senza i segni terribili elencati nell'ultimo libro dei Vangeli:

> Il sole *non* diventerà nero, e la luna *non* si farà come sangue, e le stelle *non* cadranno dal cielo... no, tutto rimarrà sempre uguale e sarà proprio

17 | Antonio Averlino detto il Filarete, *Allegoria della Fama*, in Id., *Trattato di architettura*, libro XVIII, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Codice Magliabechiano, II I 140, c. 143r.



18 | "Dylan Dog", *Armageddon!*, n. 73, 1° ottobre 1992, copertina di Angelo Stano.
19 | "Dylan Dog", *Armageddon!*, cit., p. 76, disegni di Giovanni Freghieri.

> questa la causa della fine. Ogni forma di vita si estinguerà semplicemente, tragicamente per *noia* [31] .

Così recita il baudelairiano inizio del fumetto.

Gli strumenti utilizzati dagli inferi per portare a termine l'operazione sono una serie di *monstra* che rendono la vita difficile al detective con la faccia di Rupert Everett: il "giullare della morte" (un *analogon* del pagliaccio di *It* di Stephen King), "l'uomo con il serpente in bocca" (un uomo qualunque con un *alien* al posto della lingua), "l'albero del male" (un mostruoso uomo albero) e, *last but not least*, "l'occhio che vola" [Fig.19].

Di là dalle differenze nei particolari (rispetto a quello albertiano, quello dylaniano è privo di raggi e della "coda", oltreché del motto), il nostro occhio a fumetto conserva e anzi amplifica enormemente quel lato terribile che Wind attribuiva all'emblema di Leon Battista [32]. Invece che limitarsi a osservare le cose che "gli cadono sotto gli occhi", come sostiene l'Alberti, il nostro occhio spia le sue vittime per ucciderle. L'occhio che vola, naturalmente, non si sottrae alle facili battute del detective che, nonostante sia abituato a tutto, non dà molto credito al racconto della (naturalmente bellissima) cliente spiata (in realtà, come si scoprirà alla fine, una creatura degli inferi): "Mmm... E non vi siete rivolta alla *sezione UFO* della polizia?" [33]

Oppure: "Ho sempre sognato di conoscere un *occhio volante*... Se non altro per chiedergli quale collirio usa!" [34] E anche se la conclusione del detective, dopo un incontro molto 'privato' con la sua cliente, è che "in fondo, era ovvio che l'*occhio volante* doveva essere una balla" [35] il terribile occhio è sempre in agguato e, chiuse le palpebre, diventa una formidabile arma assassina, infilzando le sue ciglia-aculei, che hanno preso il posto dei raggi albertiani, nella gola di un malcapitato impiegato della city.

L'incontro con la medium Trelkovski rende edotto Dylan che "Le profezie dell'*uomo dai due volti* si stanno avverando... I segni sono inequivocabili... Tutti i medium di Londra lo confermano: *l'Armageddon*... La fine del mondo... *È alle porte!*" [36]

L'uomo dai due volti, così sembra, è un "[...] profeta anonimo del Millecinquecento [...] c'è chi dice che Nostradamus sia stato suo discepolo... Pochi iniziati lo conoscono, perché scrisse solamente *un libro* di cui io possiedo una copia, si chiama 'profezie inutili'" [37].

Prima dello scioglimento finale, c'è ancora il tempo di una decollazione ai danni di un malcapitato centauro ghigliottinato da una trave d'acciaio di un carico trasportato da un tir, proditoriamente liberata dai lacci dall'occhio con una delle sue ali. Il giorno dopo, gli avvistamenti di occhi volanti prenderanno il posto dei più scontati dischi volanti. La storia avrà il suo stupefacente epilogo nei sotterranei di una scalcinata e lugubre casa di Londra, dove, attraverso una botola e lungo scale interminabili. "Ma dove arrivano? All'*inferno?*" [38] si chiede un perplesso, ma profetico, Dylan Dog – il detective giungerà infine a una stanza in cui troverà riuniti insieme i *monstra*, le quattro bellissime ancelle (di cui tre conosciute biblicamente) e l'uomo dai due volti, l'autore delle *Vaticinationes inutiles* (un po' di ironia albertiana), nonché conduttore infernale del gioco. Così Dylan scoprirà che l'assurda carneficina di vittime innocenti non era altro che un gioco tra quattro squadre composte da un *monstrum* e da un'ancella: "Il concorrente totalizza punti uccidendo le persone... Mentre l'ancella può *raddoppiare* il punteggio se supera una certa *prova*" [39].

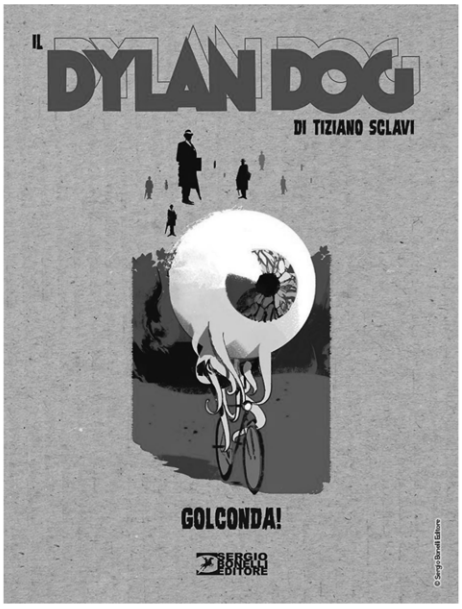
Insomma, una sorta di "Uccidi e raddoppia". Inutile dire che questo raddoppio, per le fanciulle, consisteva nella 'consumazione' con 'lo scettico che indaga nell'occulto', cioè Dylan Dog. L'ambito premio finale del gioco consiste in "una settimana di *vita vera*..." [40] Anche se, come soggiunge l'uomo dai due volti, la vita vera non è affatto "migliore" di quella eterna,

ma può essere un buon "*diversivo* [...] per vincere la *noia eterna*, che è forse la *peggiore* delle punizioni" [41].

Annunciati i vincitori, gli sconfitti ritornano alle loro normali attività, non senza ricordarsi, come fa loro notare l'uomo dai due volti, che, per rimanere ancora su temi baudelairiani, "l'inferno peggiore è proprio quello che stanno lasciando" [42]. A quando il prossimo gioco? Forse tra seicento anni, per consolare i perdenti, soggiunge l'uomo dai due volti.

Nasconderà qualche recondito significato il fatto che Valentine, compagna di squadra dell'occhio volante, la numero 3, si sia innamorata di Dylan Dog e che anche lui sia stato sedotto da lei?

Il tema dell'occhio ritorna almeno altre volte nella serie dylaniana: in *Golconda!*, n. 41 del 14 febbraio 1990 [43] [Fig. 20], ne *Lo sguardo di Satana*, n. 98, del 1° novembre 1994 [44] e in *Le due vite di Dream*, n. 223, del 25 aprile 2005 [45]. Nel primo episodio un enorme bulbo oculare, anche se non alato, dopo aver ucciso con i suoi tentacoli una sfortunata coppietta, se ne va via pedalando sul loro tandem. Nel secondo, protagonista è un 'terzo occhio' mentale che si apre nel cervello di alcuni dei protagonisti, nel corso di incubi allucinatori. Nell'ultimo, un agente dell'"Amministrazione generale" [46] (dell'Aldilà!), vestito come una



20 | "Dylan Dog", *Golconda!*, Collezione Book, n. 2, 3 giugno 2017, copertina di Gigi Cavenago.

guardia di Buckingham Palace, ma con un enorme occhio al posto della testa, cerca di catturare un criminale destinato all'"inferno 'di sotto'" [47] e finito per errore nel limbo (una Londra parallela in eterna penombra). In due casi su tre, l'occhio ha una valenza malefica, anche se la serie di "Dylan Dog" è caratterizzata da un fondo d'ironia che l'Alberti avrebbe probabilmente apprezzato.

IV. Occhi alati "a mandorla"

Molto più benevoli, ma sempre appartenenti al lato "dark" del simbolo, sono invece gli occhi alati che compaiono nella serie di cartoni animati giapponesi *Hoshi no Ko Chobin*, disegnata da Shun'ichi Yukimuro (Yokohama, prefettura di Kanagawa, 1941) e prodotta dalla Tatsunoko Productions. Venne trasmessa in Giappone in ventisei episodi, dal 5 aprile al 27 settembre 1974. In Italia andò in onda col titolo di *Chobin, il principe stellare* sulla rete televisiva Italia 1.

Piombato dal cielo sulla sua navicella a forma di uovo (cosmico!), Chobin è un vero e proprio *monstrum* (come la Fama di *Momus*) a forma di fagiolo azzurro, con un enorme ciuffo di capelli in testa. È alla ricerca di sua madre, rapita dal perfido Brunga, un "cattivo cosmico", come recita il testo della sigla di apertura, che vive in un antro misterioso in compagnia dei suoi mostruosi aiutanti, appunto 'occhi alati robot' simili a pipistrelli.

Il piccolo mostro, che un giorno, come Pinocchio, subirà una metamorfosi, prendendo le sembianze umane di un principe dotato di lunghe ali (!), affronterà tutta una serie di prove per sconfiggere Brunga, aiutato, in questo, da un gruppo di amici, umani e animali.

Non appartenenti al mondo dei manga, ma a quello della multinazionale dei cartoons occidentali, la Walt Disney Company, altri occhi con ali da pipistrello sono protagonisti di Gravity Falls, che, come si legge s.v. in it.wikipedia.org, è

> [...] una serie televisiva d'animazione creata da Alex Hirsch [...]. I protagonisti della serie sono due fratelli gemelli che vanno in vacanza dal loro prozio nella città di Gravity Falls, nello stato americano dell'Oregon.

Gli Eye-Bats o Eyeball Bats [Fig. 21] sono creature che vivono a Gravity Falls [48].

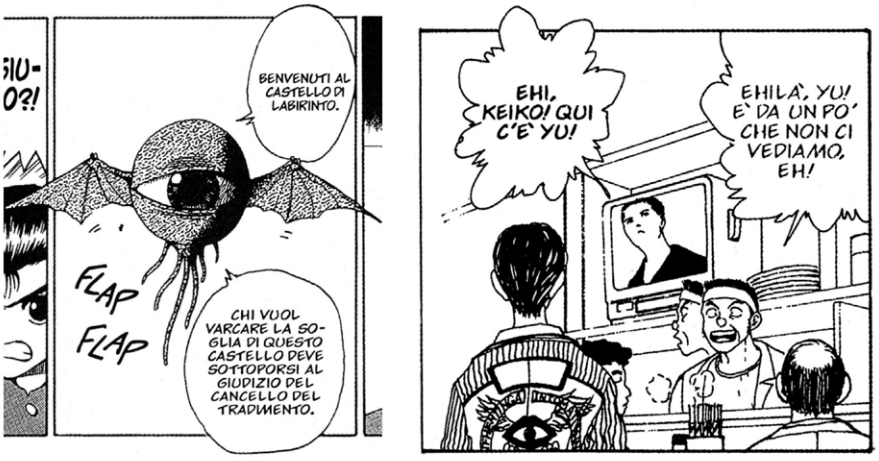
Ancora una volta sopravvive solo l'aspetto terribile – per quanto di terribile ci possa essere in innocenti pipistrelli svolazzanti di un *cartoon* per ragazzi – del simbolo albertiano:

> Attento Chobin che non finisce qui.../ quel gran cattivo cosmico di Brunga (AH!, AH!, AH!)/ con mostri e pipistrelli pace a Chobin non darà.

Così avverte 'sinistramente' la canzone della sigla.

Un occhio alato, con ali da pipistrello (come in *Hoshi no Ko Chobin*) e strani tentacoli [49] – ricordo dei raggi o dello strano "serpente" albertiano? – fa la sua comparsa come demone di seconda categoria, al servizio dei "quattro santi mostruosi", Byakko, Genbu, Suzaku e Seiryu, abitanti della Città del mondo degli spettri nel manga *Yu Yu Hakusho* – in italiano *Yu degli Spettri* –, disegnato da Yoshihiro Togashi (Shinjō, prefettura di Yamagata, 1966) nel 1990 e pubblicato prima sulla rivista "Shukan Shonen Jump" e, in seguito, ristampato in diciannove *tankoubon* (pocket book) dalla casa editrice Shueisha di Tokyo; ne sarà tratto poi un *anime*, a cura dello Studio Pierrot e prodotto dagli Toho Studios, che andrà in onda per centododici episodi dall'ottobre 1992 al marzo 1995 [50].

L'occhio è il guardiano del Castello del Labirinto [Fig. 22] e attira in una trappola i quattro eroi del manga, Yusuke Urameshi, Kazuma Kuwabara, Kurama e Hiei Jaganshi, sottoponendoli alla prova del Cancello del Tradi-



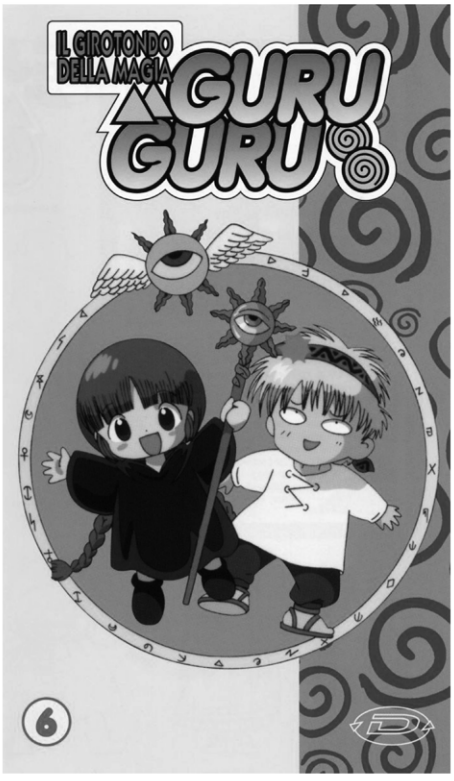
21 | Yoshihiro Togashi, "Yu degli Spettri", n. 4, in "Zero", III, n. 22, gennaio 2001, p. 154.
22 | Yoshihiro Togashi, "Yu degli Spettri", n. 17, in "Zero", IV, n. 35, febbraio 2002, p. 178. Si nota, sul dorso del giubbotto del protagonista, un inequivocabile occhio alato circondato da una corona, come nell'impresa albertiana.

mento: un tetto si abbassa inesorabilmente sui nostri eroi e finirà inevitabilmente con lo schiacciarli. L'unica possibilità di salvezza consiste nella fuga, che però condannerebbe gli altri alla morte. È l'occhio-pipistrello a trarne la morale:

> Insomma, solo i traditori possono entrare in questo castello [51].

Ma Hiei, che sembrava aver voltato le spalle agli amici, con un improvviso *coup de théâtre*, li salva, bloccando il meccanismo di discesa del tetto e colpendo con un colpo di karate l'occhio volante, costretto a fuggir via ferito e piangente ("Ihhhh…").

Altri occhi alati compaiono come veicoli volanti pilotati da avvenenti giudici donne in occasione di gare di combattimento. Impressionante è infine la somiglianza tra l'impresa dell'Alberti e l'occhio alato disegnato sul giubbotto di pelle di Yu in una delle vignette del manga. Addirittura è presente la corona (d'alloro?) e una scritta-motto, seppur indecifrabile [Fig. 22].



23 | Hiroyuki Etō, Guru Guru. *Il girotondo della magia*, copertina della videocassetta, vol. 6, episodi 16-18. Gli episodi televisivi non coincidono con i capitoli del manga.

Al mondo dei *cartoon* giapponesi appartengono, invece, i numerosi occhi – variamente declinati, da quelli privi di apparati, a quelli con raggi solari e, finalmente, a quelli alati – dell'*anime*-cartone animato, e in seguito anche manga, *Mahoujin Guru Guru* (*Il girotondo della magia*) [Fig. 23]. Creato dalla già citata Hiroyuki Etō (Taketa, prefettura di Ōita, data di nascita non conosciuta) e pubblicato per la prima volta in Giappone nel 1993 dalla Enix Corporation, è stato trasmesso per la prima volta su Raidue come *cartoon* e pubblicato come fumetto dalla Dinamic Italia (primo volume, gennaio 2002).

Il potere magico dell'occhio (potere apotropaico, in questo caso, esemplificato già nell'antico Egitto dall'occhio-*udjat*) fa la sua comparsa fin dal primo episodio/capitolo con la donazione alla piccola strega Kokori del 'bastone del cerchio magico', strumento impiegato per tracciare, appunto, *signa magica*. Il bastone porta sulla cima un sole fiammeggiante con al centro un occhio. Ma il vero e proprio occhio alato appare solo nell'episodio/capitolo 22 (vol. 5, giugno 2002). Dopo aver superato una serie di prove iniziatiche, Kokori accede all'ultima, quella del quinto livello. Qui, sulla cima della torre di addestramento, una sorta di torre di Babele spiraliforme, incontra Gisa, il "sacro spirito di Guruguru", tenuto in vita dalla magia "fin dalla notte dei tempi" [52], che offre a Kokori il fungo Guruguru (una sorta di fungo peyote), l'ultima pericolosa prova del lungo tirocinio magico della giovane apprendista. Il sacro spirito di Guruguru in nulla differisce dal bastone magico se non per il fatto che è dotato di due grandi ali. Un occhio-sole alato in piena regola! Il carattere di amuleto-sigillo del bastone magico, come di Gisa, è più che evidente.

L'impresa dell'Alberti, attraverso le più strane migrazioni, ritorna alle origini egizie, da cui, forse, era in qualche modo partita.

Dedico questo testo, che riprende, ampliandoli di molto, i paragrafi 5.2, 5.3 e 5.4 del mio libro *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, con uno scritto di Massimo Cacciari, Torino 2014, pp. 231-242, a Marco Tagliapietra, assiduo cacciatore di occhi alati, mio ex allievo al corso di abilitazione all'insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, e ora dottorando di ricerca in Storia dell'arte. Come autore di graphic novel ha pubblicato tre volumi: *Elizabeth* (Torino 2009), *La Peste a Venezia* (Torino 2011) e *Orientalia. Mille e una notte a Venezia*, con Alberto Toso Fei (Roma 2017).

Bibliografia

"Adventure Time" s.d.
"Adventure Time", *s.v.*, in it.wikipedia.org [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Ankemy s.d.
Jason Ankemy, *Rick Griffin. Biography*, in http://www.allmusic.com/artist/rick-griffin-mn0001782136/biography [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Branzaglia 2004
Carlo Branzaglia, *Marginali. Iconografie della cultura giovanile*, Roma 2004.

Cassani 2014
A. G. Cassani, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, con uno scritto di Massimo Cacciari, Torino 2014.

"Dylan Dog" 1992
"Dylan Dog", *Armageddon!*, 1° ottobre 1992.

"Dylan Dog" 2005
"Dylan Dog", *Le due vite di Dream*, n. 223, 25 aprile 2005.

Etō 2002
Hiroyuki Etō, "Guru Guru. Il girotondo della magia", vol. 5 (giugno 2002).

Grant 2014
Pat Grant, *Rick Griffin e la storia dei fumetti sul serf*, in http://www.fumettologica.it/2014/07/rick-griffin-e-i-primi-fumetti-sul-surf/ [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

"Gravity Falls" s.d.
"Gravity Falls", *s.v.* in it.wikipedia.org [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Heard s.d.
Bruce A. Heard, *Il Mondo dell'al di là. Uno studio condotto da Raman Nabonidus*, traduzione di Daneel [*sic!*], in ddmystara.altervista.org/limbo.doc [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Koch, Thacker 2007
Richard Karl Koch, Tony Thacker, *Sundays with Von Dutch*, Osceola (Wisconsin) 2007.

"Kenny Howard"
"Henny Howard", s.v., in it.wikipedia.org [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Irwin, Conard, Skoble (a cura di) (2001) 2005
William Irwin, Mark T. Conard, Aeon J. Skoble (a cura di), *I Simpson e la filosofia* [*The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer*, Chicago etc. 2001], traduzione di Pietro Adamo e Elisabetta Nifosi, Milano 2005.

Jacobs 2014
Jesse Jacobs, *Safari Honeymoon*, Torino, Eris, 2014.

"Linus" 2015
"Linus", LI, 12 (607) (dicembre 2015), p. 105.

McClelland 2002
Gordon McClelland, *Rick Griffin*, San Francisco 2002.

Mouly, Kaneko 2014
Françoise Mouly, Mina Kaneko, *Eyeball Kicks: A Surreal Safari Honeymoon*, in "The New Yorker", 16 aprile 2014.

Rogers 2009
Jermaine Rogers, *"Gypsy Eye" Art Print*, in www.omgposters.com, 31 marzo 2009 [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Sportelli 2015
Emiliano Sportelli, *Safari Honeymoon: una bizzarra luna di miele* [recensione], 3 dicembre 2015, in http://www.mangaforever.net [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Togashi 2001
Yoshihiro Togashi, "Yu degli Spettri", 4, in "Zero", III, 22 (gennaio 2001).

Von Dutch 1992
Von Dutch; Pioneer in Automobile Pin-Striping, in "Los Angeles Time", 26 September 1992, 24.

Wind (1958) 1971
E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* [*Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958], traduzione di Piero Bertolucci, Milano 1971.

Wolfe (1963) 2011, 5-41
Tom [Thomas K.] Wolfe, *There goes (VAROMM!! VAROMM!!) that Kandy Kolored (THPHHHHHH!) tangerine-flake streamline baby (RAHGHHHH!) around the bend (BRUMMMMMMMMMMMMMMM……)*, in "Esquire Magazine", novembre 1963, pp. 114-133 (= in Tom Wolfe, *La baby aerodinamica kolor karamella* [*The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, New York 1965], traduzione di Attilio Veraldi, Milano 1969; ed. cons.: Roma 2011, pp. 5-41.

Wolk 2007
Douglas Wolk, *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*, Cambridge (MA) 2007.

Www.erisedizioni.org/safari_honeymoon.html [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

Www.vondutch.com [data di ultima visualizzazione: 24 settembre 2017].

English abstract

This essay explores the theme of the 'winged eye', perhaps at a distance from the device of Leon Battista Alberti, in the pop culture of the 20th and 21st centuries (posters, comics and cartoons). The image almost always assumes dark valences, only partially present and with rare exceptions in the Alberti prototype, where irony prevails. Authors analysed include Kenny Howard (aka Von Dutch) and Rick Griffin, protagonists of Kustom Kulture and musical psychedelics of the sixties and seventies; Jesse Jacobs, a young Canadian author of graphic novels; the cult cartoon "Dylan Dog", created by Tiziano Scalvi, and some Japanese manga and cartoons (*Hoshi no Ko Chobin*, by Shun'ichi Yukimuro, *Yu Yu Hakusho*, by Yoshihiro Togashi, and *Mahoujin Guru Guru*, by Hiroyuki Etō).

Note

[1] Cassani 2014

[2] Wind (1958) 1971, 283

[3] Wind (1958) 1971, 284

[4] Wind (1958) 1971, 285

[5] Wind (1958) 1971, 285

[6] Wind (1958) 1971, 286

[7] Cfr. "Hiroyuki Etō". L'affermazione si presta a qualche dubbio, dal momento che il nome è maschile. Cfr. https://www.animeclick.it/autore/1722/hiroyuki-eto

[8] Cfr. "Kenny Howard". Sull'Howard si vedano anche: Koch, Thacker 2007, Von Dutch 1992, 24 e www.vondutch.com. In particolare, sull'occhio alato di Howard, si veda Branzaglia 2004, 150

[9] Su Ed Roth e sulla Kustom Kulture si veda Wolfe (1963) 2011, pp. 5-41

[10] Cfr. Irwin, Conard, Skoble (a cura di) (2001) 2005

[11] Si veda "*Rick Griffin*".

[12] Un manifesto disegnato per la Chrysler

[13] L'illustratore peruviano-statunitense Boris Vallejo ha disegnato un occhio alato dotato di ali da pipistrello e artigli, protagonista, assieme a una bionda guerriera guantata, dell'opera dal titolo Watchful eye, realizzata nel 1994

[14] Sull'abilità di Griffin di raffigurare le onde e le posizioni dei surfisti, si veda Grant 2014]

[15] Ankemy s.d

[16] McClelland 2002, 18

[17] Ma anche in altre occasioni le ali da pipistrello affiancano quelle d'uccello

[18] Su tutti questi simboli mi sia permesso di rimandare a Cassani 2014, 7-25

[19] In http://www.letterville.com/articles/bob_burns/vondutch/

[20] Corsivi miei

[21] Jacobs 2014

[22] Http://www.erisedizioni.org/safari_honeymoon.html

[23] "Adventure Time"

[24] Http://www.erisedizioni.org/safari_honeymoon.html

[25] Wolk 2007

[26] Si veda anche la recensione apparsa su "*Linus*" 2015, 105. Jesse Jacobs ha rilasciato un'intervista a "*The New Yorker*", pubblicata il 16 aprile 2014 in Mouly, Kaneko 2014. Curioso che, nel titolo, torni il tema del "bulbo oculare"

[27] Sportelli 2015

[28] Jacobs 2014, s.n.p, ma 21

[29] Jacobs 2014, s.n.p, ma 22

[30] "Dylan Dog" 1992, 5

[31] Dylan Dog" 1992, 5-6

[32] Cfr. Cassani 2014, 238, nota 8

[33] "Dylan Dog", 1992, 19]

[34] "Dylan Dog", 1992, 19

[35] "Dylan Dog", 1992, 25

[36] "Dylan Dog", 1992, 31

[37] "Dylan Dog", 1992, 31

[38] "Dylan Dog", 1992, 84

[39] Dylan Dog", 1992, 88

[40] "Dylan Dog", 1992, 89

[41] Dylan Dog", 1992, 89

[42] "Dylan Dog", 1992, 94

[43] Soggetto e sceneggiatura di Tiziano Sclavi, disegni di Luigi Piccatto, copertina di Claudio Villa

[44] Soggetto e sceneggiatura di Claudio Chiaverotti, disegni di Piero Dall'Agnol, copertina di Angelo Stano

[45] Soggetto e sceneggiatura di Pasquale Ruju, disegni di Luigi Piccatto, copertina di Angelo Stano

[46] "Dylan Dog" 2005, 81

[47] "Dylan Dog" 2005, 79

[48] Cfr. http://gravityfalls.wikia.com/wiki/Eye-Bats

[49] Una variante di questi mostri, nominati Tsuiseki Bakudan, cioè occhi "traccianti", fa la sua apparizione nella versione televisiva di Yu Yu Hakusho, su cui si veda infra, con la sola aggiunta di una miccia accesa che li rende delle vere e proprie "bombe volanti"

[50] La versione italiana è distribuita dalla Yamato Video

[51] Togashi 2001, 156

[52] Etō 2002, 65

Le parole e le immagini/Le parole e le cose

Il triangolo parola-immagine-cosa in René Magritte e Michel Foucault

Paolo Castelli

René Magritte incomincia a introdurre sistematicamente iscrizioni all'interno di propri dipinti a partire dal 1927. Non si tratta di una novità "linguistica" sensazionale nell'ambito della produzione surrealista, né, allargando il campo cronologico, aliena alle sperimentazioni delle avanguardie del primo trentennio del secolo.

Un primo stimolo all'utilizzo iconico della parola può essere giunto a Magritte dal collage cubista (Braque, in particolare, è un punto di riferimento per la prima produzione magrittiana): i *papiers collés* prelevano e assemblano frammenti di carta stampata per aumentare la presa sul reale. I futuristi, anch'essi ammirati dal giovane artista belga, inseriscono nelle opere parole e slogan in funzione onomatopeica e sinestetica fin dall'inizio della loro rivoluzione formale. Non va inoltre trascurato che Magritte, al principio della sua carriera, tra il 1922 e il 1926, si guadagna da vivere lavorando in pubblicità, disegnando poster e carta da parati. Nel frattempo, per rimanere nell'ambito del movimento surrealista in cui Magritte militerà, Max Ernst sta incominciando i suoi "romanzi per immagini" fatti di ritagli di incisioni da riviste ottocentesche, Marcel Duchamp ha definitivamente abbandonato la pittura dal 1918 e André Breton è prossimo a realizzare i suoi *poème-objet* degli anni trenta e quaranta. L'iscrizione fa dunque la sua comparsa nella pittura di Magritte nel pieno di un'esplosione della parola nelle arti visive, in particolare nell'ambito delle avanguardie storiche. Se si considerano anche Costruttivismo russo, Dada e Bauhaus, come pure gli esperimenti al limite tra letteratura e arti visive dei *Calligrammi* di Apollinaire (editi nel 1918), la cartellonistica, le numerose riviste fondate dagli artisti in quel periodo e il materiale di propaganda per la prima guerra mondiale e per la (o in seguito alla) Rivoluzione d'ottobre, si può concludere che c'è quasi uno straripamento della parola, che trabocca ormai dalle arti visive, e che l'atto in sé di interpolare la parola all'immagine abbia perso, almeno in parte, alla fine degli anni venti, il suo carattere trasgressivo, o che, quantomeno, sia ormai una trasgressione ampiamente praticata. In questo senso l'innesto sistematico del linguaggio verbale sembra quasi accompagnare l'"uscita dal quadro"

dei primi del Novecento, intesa come abbandono delle tradizionali forme di pittura da cavalletto o di modellazione scultorea, di divisione tra le arti, di regole accademiche. L'insistente appello del linguaggio sembra stimolare queste innovazioni crossmediali, oltre che accompagnarle, in un movimento di reciproco avvicinamento tra pittura e letteratura, arte e parola, opera e gesto, che si concreta in una forma di vicendevole trascinamento al di fuori dei propri limiti stabiliti, in un invito complementare all'ibridazione, alla sperimentazione verbo-visiva.

Tuttavia, nell'arte di Magritte, le parole non servono a far fuoriuscire la pittura da se stessa o dai limiti dell'opera, al contrario: le parole divengono esse stesse pittura, o meglio 'scrittura dipinta', vengono assorbite nel medium pittorico. Questo aspetto caratteristico emerge dal confronto con Paul Klee o Joan Miró, autori nelle cui opere si materializza invece una scrittura differente da quella abituale, deformata, ornata e non lineare: una grafia che diventa forma-figura, in cui quasi non si distinguono i segni grafici della figurazione da quelli grafemici di una scrittura (in una delle opere più note di Miró, *Escargot, femme, fleur, étoile*, del 1934, ad esempio, il titolo fa parte della composizione, segue l'andamento delle figure e certe parole sostituiscono persino le immagini). Raymond Quenau (1949) definirà "Miroglifici" le configurazioni surreali dei dipinti dell'artista catalano (Queneau, [1949] 1981). Ancora di più si può misurare la distanza della scrittura magrittiana dai linguaggi astratti – sorta di lingue artificiali o universali – che Vasilij Kandinskij andava elaborando nel corso delle sue lezioni al Bauhaus (ad esempio Successione, 1935). Qualcosa di più simile al metodo magrittiano si riscontra forse in contemporanei dipinti di Salvador Dalì (ad esempio in L'enigma del desiderio, 1929).

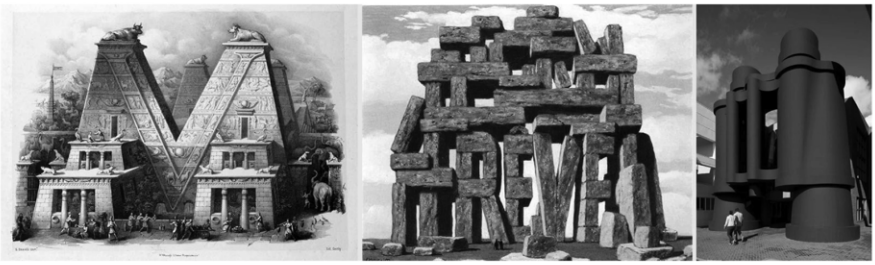
Pur nella sua apparente semplicità e limpidezza, la scrittura magrittiana non si rifà, del resto, nemmeno a quella tradizione pittorica antecedente il Novecento che voleva le parole intradiegetiche alla composizione e giustificate dal contesto, o quantomeno non in conflitto con esso. Questa forma di intradiegesi della scrittura è ancora riproposta dal 'classico' de Chirico, anch'esso apprezzato da Magritte, quando in diversi *autoritratti* incide le sue sentenze sulle pareti di sfondo, le scrive su cartigli o le relega al margine della composizione, su cornici dipinte a *trompe l'oeil*. Per quanto stranianti o allusive nel contenuto, le massime di de Chirico aderiscono alla scena rappresentata e sono giustificate da una plausibile contestualizzazione spaziale, risultando come riprodotte dal reale.

1 | Joan Miró, *Escargot, femme, fleur, étoile*, 1934.
2 | Giorgio de Chirico, *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, 1908.
3 | Francis Picabia, *Voilà la femme*, 1915.

Le parole nei quadri di Magritte sono, invece, per lo più extradiegetiche, pur essendo nel cuore – o il cuore stesso – della composizione: sono estranee alla scena e come sovraimpresse. Sono calate come indicazioni di un soggetto esterno, da qualcuno che sembra voler esprimere valutazioni con l'autorità di un maestro o di un giudice, per quanto, a prima vista, appaiano umili ed innocue. Sono in qualche modo sentenziose, ma allo stesso tempo elementari: vogliono apparire esplicative come glosse per facilitare la lettura dell'immagine. Uno statuto apparentemente simile hanno le parole introdotte dai cubisti attraverso il titolo dell'opera, spesso duplicate anche nel campo dell'immagine, quando cercano di rendere intelligibili i loro dipinti nei quali la figura, completamente scomposta, diviene altrimenti irriconoscibile per il pubblico (è il caso di *Nudo che scende le scale n.2*, 1912, di Duchamp). Una simile funzione didascalica sembra riprendere anche Francis Picabia nelle sue "macchine inutili", spesso commentate da evidenti iscrizioni. In realtà si tratta di frasi irriverenti o addirittura allusioni sessuali. In *Voilà la femme* (1915), ad esempio, da buon dadaista, per provocare lo spettatore e confondergli le idee, accompagna la dichiarazione "ecco la donna" all'immagine di un congegno meccanico. Qui immagini e parole (parole che anche qui sono contemporaneamente titolo e iscrizione interna al quadro) non si confermano: si contraddicono. La scrittura è maiuscola, squadrata, anch'essa ha qualcosa di meccanico come il dispositivo rappresentato. Magritte invece utilizza, in modo sistematico, una grafia in corsivo minuscolo, pulita e corretta come quella di un bravo studente della scuola primaria, il tipo di calligrafia di chi impara a scrivere, come a dare il senso di una lezione ben appresa a ciascuno dei casi in cui compare nei suoi dipinti.

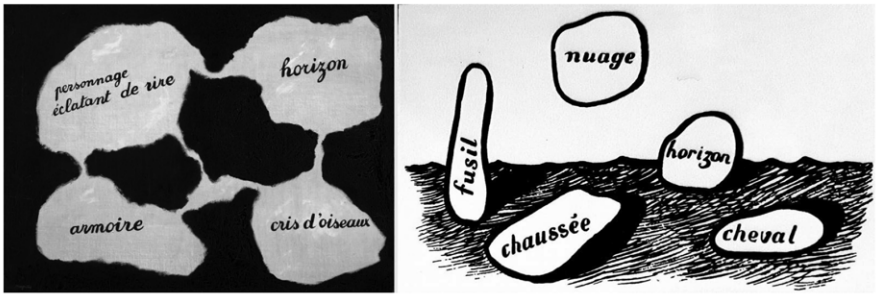
Secondo un procedimento opposto, ma utilizzato più raramente, appare nelle opere di Magritte una "scrittura intradiegetica", non sovrapposta ma generata dalle condizioni stesse della scena rappresentata. In questi casi, in antitesi al tradizionale uso intradiegetico della parola in pittura, si arriva al paradosso della mimetizzazione delle parole nel contesto stesso dell'immagine, in modo illusionistico. In *L'art de la conversation* (1950, ripreso in più versioni), la parola non è più scrittura dipinta: attraverso il realismo dello stile pittorico si dà l'impressione di una materiale 'presenza' delle lettere, dissimulate nelle strutture di un'architettura, volendo illudere il riguardante che un siffatto monumento esista. Le parole diventano cose, ma cose impossibili, seppure apparentemente plausibili. E infatti la parola cui le pietre rappresentate danno forma, nel loro accostarsi e sovrapporsi, è "rêve": sogno. Qui Magritte sembra attingere all'antica tradizione degli 'alfabeti pittorici', di cui le celebri tavole di Antonio Basoli, pubblicate a Bologna nel 1839 (Basoli [1839] 1987), sono uno degli esempi più raffinati tra quelli meno lontani nel tempo. Basoli definisce le sue invenzioni, che derivano dalla tradizione emiliana della scenografia teatrale settecentesca e da quella tardo barocca dei capricci (da Callot a Monsù Desiderio a Piranesi), come: "pensieri pittorici composti di oggetti cominciant dalle singole lettere alfabetiche" (Basoli [1839] 1987, frontespizio). Domina ogni tavola un edificio fantastico, a forma di lettera dell'alfabeto che, sebbene cronologicamente più vicino ai progetti di Ledoux per la città ideale di Chaux, dove le forme dei palazzi rendono conto delle attività di chi li abita, richiama alla mente recenti sperimentazioni architettoniche, postmoderne e non, spesso consapevolmente kitsch, in cui la forma simbolica si appropria completamente dell'edificio1. L'alfabeto pittorico di Basoli è un fantasioso *divertissement*, ma non può non essere ricollegato a certi esempi di alfabeti visivi così diffusi nei trattati di mnemotecnica dal Quattrocento al Novecento, in cui il ricorso ad oggetti reali per rappresentare le lettere dell'alfabeto aveva invece uno scopo pratico, funzionale all'agevolazione del ricordo, fondato sul presupposto che la memoria iconica sia più potente di quella verbale (Cfr. Castelli 2009).

I primi casi in cui compaiono parole nell'opera di Magritte sono tuttavia dipinti privi di riconoscibili oggetti della realtà. Del 1928 è *Miroir vivant*, che inserisce parole in forma di scrittura dipinta nei campi irregolari di un reticolo dall'aspetto vagamente biologico o minerale, come accade anche in *L'arbre de la science* (1929) e in *Le monde perdu I* e *II* (1928-29). In *Miroir vivant* tutte le parole iscritte sono trattate alla stessa stregua: sostantivi – concreti o astratti – e verbi sono tutti posti sullo stesso livello. In altri dipinti o incisioni Magritte inscrive invece le parole in bolle amorfe, iso-



4 | Antonio Basoli, *Alfabeto pittorico*, lettera V, 1839.
5 | René Magritte, *L'art de la conversation*, 1950.
6 | Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen e Frank O. Gehry, *Binoculars Building*, 1985-1991[1].

late, dai contorni spessi. In *L'usage de la parole* (1927) le bolle verbali sono disposte all'incirca come lo sarebbero gli oggetti se, invece che (de)scritti, fossero raffigurati: "orizzonte" è all'orizzonte, "nuvola" è in cielo, "strada" è in diagonale, su di essa "fucile" è in verticale, "cavallo" poggia su quello che sembra un suolo rappresentato di scorcio. Le parole, o meglio i loro informi contenitori, proiettano persino ombre come fossero corpi tridimensionali. C'è una prima forma di commistione e promiscuità tra parole e immagini, in direzione di una composizione. Gli unici elementi prettamente pittorici presenti in questo anomalo paesaggio sono in effetti quelli che in un dipinto costituirebbero lo sfondo, impiegati ad approntare una sorta di palco vuoto con una spoglia quinta scenica. I personaggi, che nella rappresentazione pittorica potrebbero essere caratterizzati formalmente e stilisticamente in un modo o in un altro, sono invece qui ridotti a generiche etichette. Sembrerebbe così che le parole vogliano solo funzionare da rimandi per individuare dove vadano collocati gli elementi della composizione pittorica (un artificio, del resto, da sempre usato dagli artisti nelle fasi preparatorie di un'opera: ad esempio negli schizzi grafici, per indicare i colori da utilizzare nella versione pittorica definitiva). Potremmo già arrivare a vedere in queste nuvole amorfe[2], simili a

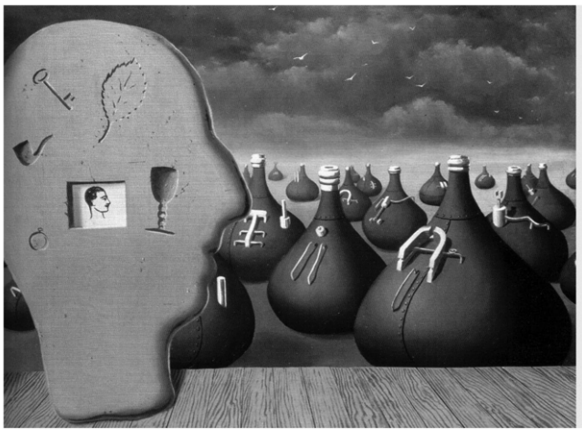


7 | René Magritte, *Miroir Vivant*, 1928.
8 | René Magritte, *L'usage de la parole*, 1927.

9 | René Magritte, *Le dormeur téméraire*, 1928.

moderni *balloon* fumettistici ma privi di personaggi che li giustifichino, un tentativo di aggirare l'immagine e di rendere visibili i pensieri, come in una moderna mappa concettuale, se non fosse che qui le parole non comunicano tra loro, ciascuna imprigionata nella propria bolla (Cfr. Dillon 2017).

Quasi contemporaneamente all'introduzione delle parole, ma in modo indipendente, Magritte comincia a inserire nella sua pittura figure stereotipe di oggetti. Si tratta di entità informi come le già citate sagome intorno alle parole, forme irriconoscibili e misteriose, come in *Le prisonnier* (1926), oppure forme di oggetti altrettanto semplici, quotidiani e generici quanto i vocaboli presenti in *L'usage de la parole*, e assolutamente non contestualizzati, come in *Le dormeur temeraire* (1928). In quest'opera, poi, è evidente il rimando alla codifica psicanalitica dell'immaginario onirico e alla casistica dell'interpretazione freudiana dei sogni. Senza prenderlo troppo alla lettera come invece faceva la maggior parte dei surrealisti, Magritte sembra qui presentare quel sistema di associazioni simboliche come arbitrario e un po' schematico, se non banale. Gli oggetti onirici ci vengono infatti esibiti nel dipinto in una giostra casuale, in contrasto, nella loro innocenza, con il cupo cielo buio dello sfondo e con il titolo ironico eppure inquietante: *Il dormiente temerario*. È temerario addormentarsi con



11 | René Magritte, *La génération spontanée*, 1937.
10 | "La Révolution Surréaliste" 8 (1926), copertina.

la consapevolezza che nel sogno, secondo l'interpretazione psicanalitica, gli oggetti più banali possono assumere valenze simboliche: una bombetta può trasformarsi in una minaccia o un paio di forbici in un simbolo di castrazione... Più tardi troveremo ancora un simile interesse ai meccanismi psichici in *La génération spontanée* (1937), ma qui gli oggetti riconoscibili, raffigurati come impronte impresse in un'erma stilizzata, sono i corrispondenti nel cervello delle cose, mentre al di fuori del pensiero, sullo sfondo dell'erma in primo piano, gli oggetti della realtà si danno piuttosto come misteriose ampolle, lucchettate da un codice esoterico. Il funzionamento della mente esposto in quest'opera da Magritte non rimanda tanto alla moderna neurofisiologia quanto alla frenologia, frequente oggetto dell'interesse surrealista. Nel quadro la testa di profilo con i suoi contenuti è un evidente citazione delle mappe frenologiche di Franz Joseph Gall, una delle quali compariva anche sulla copertina del numero 8 della seconda annata de "La révolution surréaliste", 1 dicembre 1926.

È però a partire dalla pubblicazione, nel 1929, del breve saggio *Le parole e le immagini* su "La révolution surréaliste" (Magritte, 1929), rivista ufficiale del movimento, che Magritte offre le prime chiavi interpretative del suo metodo. L'autore comincerà con questo articolo a definire in modo sempre più nitido quello che sta diventando un vero e proprio ragionamento, argomentato e dimostrato *per verba* e *per imagines*.

Corredando ogni affermazione di un'illustrazione probatoria, Magritte dimostra che l'immagine può dimostrare (almeno quanto la parola). In questo senso la sua riflessione sulle cose, le parole e le immagini è in realtà tutta

12 | René Magritte, *Les mots et les images*, "La Révolution Surréaliste" 12 (1929).

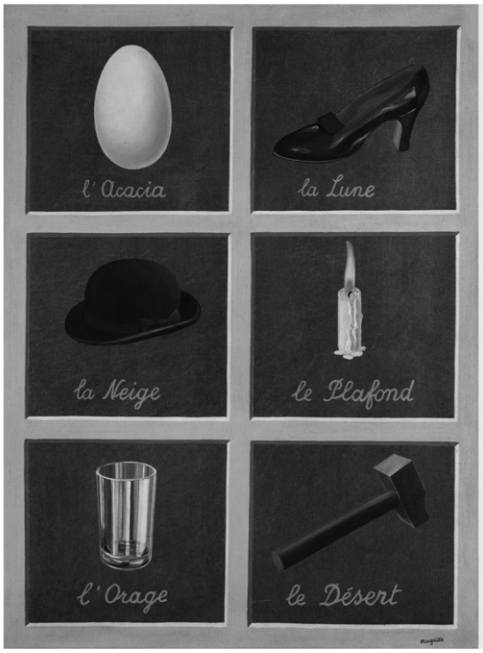
rivolta alla sola rappresentazione e alle sue possibilità. Il grande interesse dell'articolo di Magritte non sta solo nelle osservazioni teoriche quanto nel modo in cui le illustrazioni riescono a visualizzarle. Qui si trovano significative novità di linguaggio: un repertorio di possibilità per la pittura figurativa ancora inedito e mai affrontato con tanta consequenzialità e completezza.

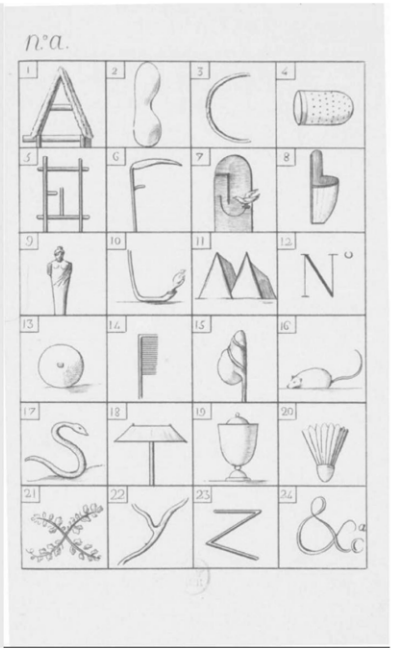
Il procedere è frantumato in aforismi, l'interpolazione di immagini e parole ha un effetto ironico e spiazzante e ciascuna affermazione è insieme banale e complessa, oltre che contestabile ed evidente al tempo stesso. Il tutto sembra in effetti rimandare a qualcosa di ludico (un gioco, un rebus, un sonetto figurato) o a un'epoca in cui queste modalità di interscambio verbo-visivo erano prese molto sul serio (ad esempio nei testi allegorici rinascimentali, nell'emblematica cinquecentesca, nei manuali spirituali seicenteschi o nella tradizione dell'*ars reminiscendi*). A questo proposito va ricordato come Sbrilli abbia segnalato che "un oggetto ricorrente nei quadri di Magritte, il sonaglio, che l'artista riconnette a memorie d'infanzia, richiama oggetti simili presenti nelle imprese-rebus raccolte alla fine del Cinquecento in un libro molto amato dai surrealisti francesi (e non solo)" (Cfr. Sbrilli 2010, 13). Il libro in questione è *Les Bigarrures* di Étienne Tabourot (Ia ed. 1572). I sonagli compaiono, ad esempio, nel dipinto *La voix des airs* (1931).

A partire dalla fondamentale messa a fuoco teorica di *Les mots et les images* Magritte continuerà le sue "dimostrazioni" pittoriche in due nuove

forme che rappresentano un'evoluzione rispetto ai dipinti degli anni venti, in cui parole e immagini campeggiavano indipendenti tra loro: d'ora in poi tenderanno invece a interagire o almeno a presentarsi insieme. Queste due nuove tipologie compositive prevedono l'una la presenza di oggetti accompagnati da un nome scritto sotto, o vicino, o collegato con una freccia, a mo' di didascalia o di etichetta (vedi *L'usage de la parole I*, 1928-29 o *La table, l'ocean, le fruit*, 1927); l'altra la presenza di oggetti e parole accoppiati all'interno delle caselle di una griglia tabulare (vedi la serie *La clef des songes* 1927-1935). In quest'ultima tipologia c'è un progresso: parole e immagini possono almeno condividere un *frame* comune. In realtà questa struttura a caselle era già comparsa nei quadri di Magritte, ma sempre mostrando all'interno delle caselle solo immagini oppure solo parole come nelle due versioni di *Masque vide*, entrambe del 1928. Inoltre qui la cornice tabulare, pur assomigliando all'intelaiatura del retro di un dipinto (almeno nella prima delle due opere), è meno regolare che nel successivo *La clef des songes*, dove è rigorosamente ortogonale. I rimandi che una simile struttura può suggerire sono molti: dalle griglie tassonomiche dei gabinetti di scienze naturali sei-settecenteschi, con i relativi inventari e trattati sull'argomento, alle pagine dei sillabari per bambini. In particolare questi espedienti magrittiani sembrano denunciare un'affinità con alcuni prontuari in forma di tabella della tradizione mnemotecnica, utili a convertire cifre arabe in immagini, per poi rappresentare numeri e date con figure, secondo il cosiddetto metodo della conversione grafica (Cfr. Castelli 2009) (un esempio sobrio e "neoclassico" è fornito in: Anonimo, *Traité Complet de Mnémonique*, Lille 1808), o con i già citati alfabeti visivi che applicavano lo stesso metodo alle lettere per comporre parole fatte di immagini. Questi metodi erano adottati nell'insegnamento in diverse scuole europee fino a tutto l'Ottocento e non è improbabile che Magritte stesso ne fosse a conoscenza o avesse consultato testi di questo tipo.

Magritte non riduce la pittura al silenzio ma le difficoltà reciproche di immagini e parole, già comparse in precedenza, divengono ora palesi e insormontabili. Ne *La clef des songes* le parole sono nomi comuni di cose. Gli oggetti raffigurati sono isolati, privi di coordinate e fluttuanti, non cioè presentati come oggetti specifici e individuati, ma come rappresentanti di una "categoria di oggetti". Il riferimento comune di entrambi, parole e cose dipinte, dovrebbe essere la realtà per il tramite di una condivisa cultura visiva, un immaginario collettivo, un senso comune. Ma questo tramite viene messo in discussione. In questi ordinati (e, per certi versi, "ordinari") abbinamenti verbo-visivi si rivela una sostanziale dissociazione tra ciò che si vede e ciò che si legge. L'unica soluzione all'imbarazzo di





13 | René Magritte, *La clef des songes*, 1930.
14 | Anonimo, *Traité Complet de Mnémonique*, 1808, Alfabeto visivo.

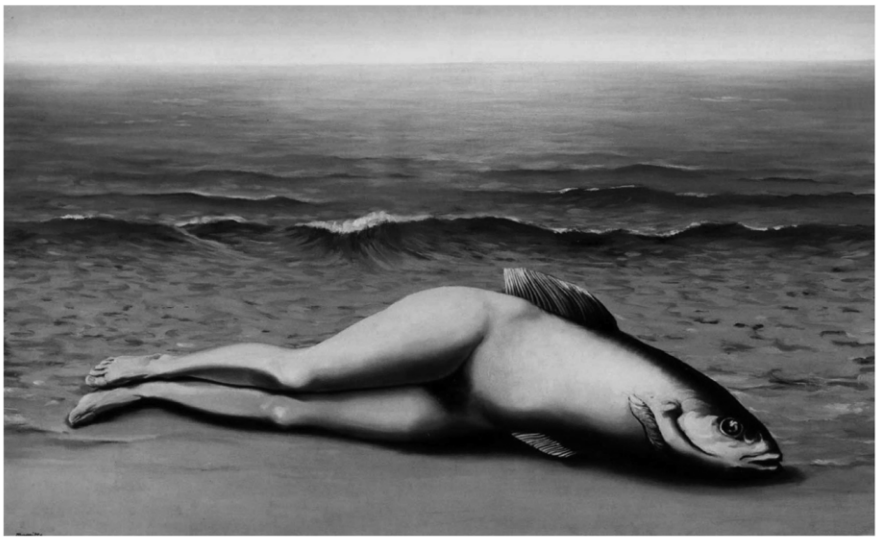
una contraddizione è che uno dei due termini sostituisca l'altro secondo un codice misterioso: ma quale? Potrebbe essere di nuovo quello della simbolica onirica (il titolo dell'opera, *La chiave dei sogni*, richiama ancora "l'interpretazione dei sogni", cui già alludeva *Le dormeur temeraire*). Ma chi può escludere che si possa trattare, ad esempio, di messaggi in codice di una crittografia militare? I "messaggi speciali" di Radio Londra durante la seconda guerra mondiale producevano frasi assolutamente spiazzanti e surreali. Oppure potrebbe essere ancora una volta chiamata in causa la mnemotecnica, con il metodo della sostituzione di immagini a parole per somiglianza o per omofonia (metodo della sostituzione di parola) (Cfr. Castelli 2009). Lo spettatore si arrampica sugli specchi per trovare un legame ragionevole tra le figure de *La clef des songes* e le loro didascalie! Sicuramente questo legame non sta nel senso comune, a meno che tutto il discorso dell'artista non miri proprio a scardinare il nostro senso comune, a rivelarci l'arbitrarietà dell'immaginario collettivo e persino l'inutilità, anzi, la pericolosità delle nostre certezze.

Al di là del senso comune, noi però sappiamo – perché lo vediamo – che quell'uovo dipinto rassomiglia all'uovo che possiamo tenere in mano e che quel cappello raffigurato rassomiglia alla bombetta che possiamo cal-

zare, mentre né la successione dei fonemi né quella dei grafemi di o che leggiamo sotto assomigliano in alcun modo alla sensazione della fredda neve sulla pelle o alla concretezza di un martello tra le mani. Siamo dunque più portati a pensare che sia la parola ad ingannarci, o a sbagliare, in questo dipinto. È chiara in Magritte la consapevolezza dell'arbitrarietà del segno linguistico e del valore strutturale del linguaggio per cui ogni elemento ha senso solo in un contesto: contenuti, questi, della linguistica desaussuriana.

L'arte di Magritte viene dunque messa al servizio di un meta-discorso sulla rappresentazione, svolto però *sub specie imaginis* – dalla parte e con i mezzi di uno dei due veicoli comunicativi: quello non verbale dell'immagine. La parola si affaccia, ma appena entra nel dipinto si fa pittura essa stessa, diventando la scrittura figura di se stessa, e il vero potere assertivo sembra sempre, come abbiamo visto, restare dalla parte dell'immagine. Per "immagine" in Magritte si intende stabilmente l'immagine verisimile della pittura figurativa, che l'artista belga non abbandonerà mai. A livello semiotico, il segno di cui Magritte è maestro è il segno iconico, la cui caratteristica è la somiglianza. La somiglianza è un tipo di similitudine: la similitudine dell'aspetto, dell'apparenza della cosa. Il segno verbale, sia a livello fonemico che grafemico è invece arbitrario, prescinde dalla somiglianza. Il linguaggio pittorico avrebbe dunque questo vantaggio su quello verbale: se si guarderà un dipinto si sarà sempre portati a credere che l'immagine non menta e tanto più se l'immagine è la più verisimile e lo stile è il più trasparente possibile. Ma se la parola mente e tradisce la realtà, perché non dovrebbe farlo anche la pittura? O perché, se mai, non dovrebbe poterlo fare, se l'artista lo volesse? La verisimiglianza dell'arte figurativa diviene così non più un limite ma un valore aggiunto: se si vuole esprimere un tradimento della realtà oggettiva, l'unica via che resta all'artista è proprio quella del trito linguaggio pittorico tradizionale.

A questo punto si può anche considerare quella che Magritte dispiega nei suoi dipinti come una 'analisi della visione' e dei suoi strumenti percettivi riflessa nell'unica pittura che non mentendo mente: il figurativo, l'arte della rassomiglianza. Si trovano infatti dispiegati nell'opera magrittiana i procedimenti illusionistici della tradizione pittorica: dal disegno al chiaroscuro, dalla prospettiva lineare a quella aerea, dalla proporzione alla profondità di campo, sebbene tutti esasperati da altrettanto raffinate strategie rappresentative in grado di generare alterazioni percettive: l'alternanza figura-sfondo, l'ambiguità per alternanza tutto-parti, il mascheramento, la percezione subliminale, l'alterazione degli indici di riferimento



15 | René Magritte, *L'invention collective*, 1934.

di profondità e di grandezza (ad esempio tra incluso e includente: una camera non ha più la grandezza normale che ci aspettiamo rispetto agli oggetti in essa contenuti, come in *Chambre d'écoute*, 1952), l'adulterazione della tessitura degli oggetti o del gradiente ambientale, la manipolazione del completamento amodale (vedi *Carte Blanche*, 1965), la contraddizione... Tutti gli spostamenti e paradossi percettivi messi in opera da Magritte, e tutti gli spiazzamenti logici che ne conseguono nell'osservatore, non potrebbero dispiegarsi che attraverso l'uso di un linguaggio pittorico tradizionale e di un codice rappresentativo condiviso, altrimenti non verrebbero consapevolmente rilevati come contraddizioni e fallirebbe lo scopo di mettere in evidenza, per loro tramite, gli irrigiditi meccanismi del pensiero.

Non solo, Magritte riesce a mostrarci per immagini anche il radicamento dei modi d'essere del linguaggio verbale. Per farlo adotta in pittura i compatibili stratagemmi retorici del linguaggio: la metafora, la catacresi, la metonimia, la sineddoche, la sinestesia, l'iperbole, la litote, l'ellissi, l'antifrasi, l'ossimoro, la metalessi. Sono tutte definizioni di figure retoriche della lingua ampiamente utilizzabili per descrivere i dipinti di Magritte, dove divengono altrettanti procedimenti retorici dell'immagine. Solo l'allegoria è utilizzata raramente da Magritte, ma non esclusa. Essa implica uno scambio codificato tra significato e significante e non risulterebbe perciò agevolmente intuibile dallo spettatore. Magritte infatti non ricorre

sovente all'intermediazione iconografica, che non è diretta perché per suo tramite un'immagine non rappresenta una cosa per somiglianza ma attraverso una serie di mediazioni testuali e verbali. L'artista la chiama in causa raramente e sfrutta solo le iconografie a contenuto più popolare ed eclatante, naturalmente ribaltandole, come in *L'invention collective* (1934), dove l'iconografia della sirena diventa all'opposto di come si è cristallizzata nell'immaginario collettivo: invece che busto umano e coda di pesce, gambe umane innestate su una parte superiore ittiforme.

È lo stesso Magritte a elencare una parte degli espedienti sistematicamente dispiegati nelle sue opere, in una sorta di dichiarazione di metodo, nel corso di una conferenza del 1938:

> "La creazione di nuovi oggetti,
> La trasformazione di oggetti noti,
> Il mutamento di materia,
> L'uso delle parole associate alle immagini,
> La denominazione erronea di un'immagine,
> La messa in opera di idee suggerite da amici,
> La rappresentazione di certe visioni del dormiveglia...
> Furono a grandi linee i mezzi da me usati per costringere gli oggetti a diventare infine sensazionali"
>
> René Magritte, *Conferenza del 20 novembre 1938 al Musée Royal des Beaux Arts di Anversa*, cit. in Cortenova 1991, 32-37.

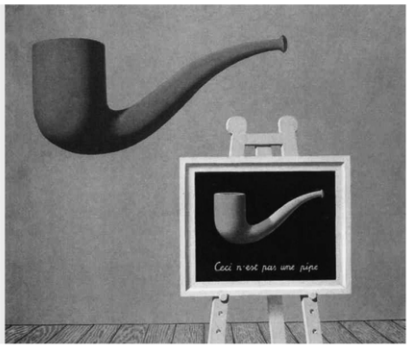
La summa delle "dimostrazioni" magrittiane è la celebre serie di dipinti aventi per titolo, primario o secondario, *Ceci n'est pas une pipe* (*Questo non è una pipa*). Si tratta di diverse opere realizzate a partire dal 1926 fino al 1966 (1926/1929/1948/1964/1966). Appartengono alla tipologia delle opere con oggetti corredati di iscrizione. La versione più nota è quella del 1929. Ceci n'est pas un pipe è anche il titolo di un saggio di Michel Foucault del 1968 dedicato a questa serie di opere di Magritte e a varie riflessioni sullo stesso artista e sull'arte del XX secolo (Foucault, [1973] 1988). Foucault individua nell'arte una espressione evidente dell'episteme di una data epoca e cerca, in particolare nella storia della pittura, esempi e autori particolarmente significativi in questo senso. Emblematica è la celeberrima analisi dedicata a *Las Meninas* di Velázquez per il Seicento che apre il suo testo forse più noto: *Le parole e le cose* (1966). Sebbene Foucault non arrivi mai a trattare sistematicamente l'episteme di una età contemporanea che corrisponda al XX secolo, vi accenna più volte, parlando di un'epoca in cui alla totale scomparsa del referente dal discor-

so, corrisponde un sapere che fa oggetto di indagine il sapere stesso nei suoi aspetti linguistici ed espressivi (Cfr. Iacomini, 2008). Fornisce molti esempi in letteratura, da Roussel a Borges, ma in pittura, l'artista a cui sicuramente il filosofo francese dedica più attenzioni è René Magritte e lo fa proprio nel testo del 1968.

Nel saggio *Questo non è una pipa* Foucault si concentra sulle due versioni del soggetto magrittiano recanti l'omonima iscrizione dipinte nel 1929 (*La trahison des images*) e nel 1966 (*Les deux mystères*). Descrive le due opere sottolineando come l'aspetto d'insieme, in entrambi i casi, richiami una "lezione di cose". Nota che, nel passaggio tra le due versioni, gli elementi giustapposti in uno spazio imprecisato della prima composizione (una pipa e la scritta "ceci n'est pas une pipe"), si trovano nella seconda versione all'interno di una cornice poggiata su un cavalletto e che sullo sfondo Magritte ha creato un contesto plausibile, con tuttavia l'aggiunta di un nuovo elemento che si staglia al di sopra di tutto: una ripetizione gigantesca della pipa rappresentata nel quadro. L'aspetto di lavagna del quadro sul cavalletto fa pensare di nuovo alla dinamica del contesto scolastico e in particolare, nell'incompatibilità tra scritta e immagine, all'errore di un allievo. La prima versione sembra a Foucault "una pagina presa da un manuale di botanica" (Foucault [1973] 1988, 23), tuttavia il filosofo sostiene che non vi è contraddizione tra l'immagine e l'affermazione sottostante per via della presenza di un solo enunciato e della "impossibilità di definire il piano che permetterebbe di dire che l'asserzione è vera, falsa, contraddittoria" rispetto a un supposto referente (Foucault [1973] 1988, 24). Ma l'impulso a riferire enunciato e immagine l'uno all'altra è ineludibile. Perché? Foucault ipotizza che dipenda dalla natura di "calligramma disfatto" che l'opera detiene. Il calligramma è un ibrido di parola e immagine che disegnando scrive e scrivendo disegna, ordina cioè le parole nella forma di ciò che descrive, sovrapponendo testo e immagine[3]. Lo stesso autore aveva descritto in *Le parole e le cose* i calligrammi immaginati da Linneo (Foucault [1966] 2013, 151-152) per descrivere i caratteri delle piante e contemporaneamente disegnarne la forma: esempio estremo di quella sovrapposizione trasparente tra parole e cose per il tramite della rappresentazione, attuata dall'episteme dell'età classica sei-settecentesca. Secondo Foucault il calligramma serve a "prendere in trappola le cose con una doppia grafia" (Foucault [1973] 1988, 26), una "cattura di cui il puro discorso o il puro disegno non sono capaci" (Foucault [1973] 1988, 28). È al di fuori degli strumenti della retorica perché cerca di "cancellare ludicamente le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica: mostrare e nominare" (Foucault [1973] 1988, 27). Il calligramma, in *Ceci n'est pas une*

pipe (come in molte opere di Magritte già viste), sarebbe tuttavia dissolto perché il testo ha ritrovato il suo posto di "legenda", in basso, separato dall'immagine. Ma dell'assetto calligrammatico le parole hanno conservato la loro appartenenza al disegno (quello status di *scrittura dipinta* di cui si è parlato) e la pipa, per la sua asetticità stilistica, "prolunga la scrittura più che illustrarla": è "figura in forma di grafia" (Foucault [1973] 1988, 29) e dunque, a sua volta, assertiva come l'enunciato. Nel calligramma, per via di un'alternanza percettiva non si possono al tempo stesso vedere l'immagine e le parole, ma leggere l'una implica non vedere l'altra e viceversa. Ciò che si mostra e ciò che si dice si nascondono a vicenda: "il calligramma non dice e non rappresenta mai nello stesso momento" (Foucault [1973] 1988, 32). Questa alternanza si conserverebbe, sebbene dissociata, nel dipinto di Magritte. La negazione dichiarata dalla didascalia ("questa non è una pipa") deriverebbe dal fatto che la pipa raffigurata non si dà nel momento in cui si legge la scritta. Tuttavia in Magritte l'alternanza percettiva vera e propria scompare e i due elementi non si escludono a vicenda allo sguardo. Ciò nonostante esiste tra loro un conflitto, sintetizzato nel dimostrativo "questo": si intende questa immagine o questa parola? "Questo" ("Ceci") è volutamente ambiguo, neutro. Se fosse al femminile si potrebbe attribuire alla pipa, invece può essere riferito a entrambi, *imago e verbum*, o al loro stare insieme. L'uno non è l'altro e nessuno dei due è la pipa della realtà. "Non c'è pipa da nessuna parte" (Foucault [1973] 1988, 38) conclude Foucault. Magritte dichiara il divorzio tra parola e immagine: "È cancellato il luogo comune" (Foucault [1973] 1988, 39).

Nella seconda versione, *I due misteri* (1966), ciò che viene recuperato è il quadro, in una classica *mise en abîme*: si ripristina così proprio il "luogo comune", capace di accogliere parola e immagine insieme, nell'autorità



16 | René Magritte, *La trahison des images*, 1929.
17 | René Magritte, *Les deux mystères*, 1966.

dell'opera d'arte. Tutto è dimostrato, secondo Foucault: "una sorta di dito indice generale è puntato, mostra, fissa, segnala, impone un sistema di rimandi, tenta di stabilizzare uno spazio unico" (Ivi, 38-39). Ma al di sopra del cavalletto con il quadro si materializza, come una spada di Damocle, una ulteriore gigantesca pipa che smentisce e smaschera la pipa del quadro sottostante e qualunque tentativo di rappresentarla, sia verbale che figurativo. Forse quella è 'davvero' una pipa? No. Nemmeno quella lo è. Secondo Foucault il quadro a questo punto non può che cadere dal cavalletto in bilico e il *locus communis* è definitivamente scomparso.

Cosa si intende per luogo comune? Secondo Foucault nella storia della pittura occidentale tra XV e XX secolo parola e immagine si sono escluse a vicenda e, quando hanno convissuto, lo hanno fatto in virtù di una sottomissione dell'una all'altra. L'arte di Magritte sembra ribadire questa opposizione. *In primis* attraverso la titolatura, che, in quanto verbale, risulta, nella sua produzione, sistematicamente incoerente con il dipinto o con esso in una relazione assai complessa e problematica (è noto che spesso Magritte lasciava titolare le sue opere, a posteriori, ad altri, soprattutto agli amici poeti della cerchia surrealista belga). *In secundis*, l'opposizione si verifica in tutti i casi (visti sopra) in cui la scrittura entra nell'opera dipinta in termini di contraddizione. Inoltre, secondo Foucault, in pittura la somiglianza, caratteristica della cosiddetta pittura figurativa o verisimile, ha sempre avuto un valore assertivo: "quello che vedi è", non importa se si rappresenta il mondo visibile o un mondo immaginario. Nessuna arte nel Novecento più di quella Magritte sembrerebbe legata al principio della somiglianza, come si è visto. "In realtà Magritte, dice Foucault, mina segretamente uno spazio che sembra conservare nella disposizione tradizionale, ma che scava con le parole" (Ivi, 52). In *Ceci n'est pas une pipe* l'artista svela "il potere ambiguo del discorso di negare e sdoppiare" (Ivi, 54) e sottrae un terreno comune a parole e immagini nel momento in cui, nell'articolo "Le parole e le immagini", afferma contraddittoriamente: "In un quadro le parole hanno la medesima sostanza delle immagini" e subito dopo "In un quadro le immagini e le parole si vedono in modo diverso". Non fatevi ingannare, dice Foucault, "Magritte lascia regnare il vecchio spazio della rappresentazione, ma soltanto in superficie, perché esso non è più che una pietra liscia recante delle figure e delle parole: sotto non c'è nulla. È la lapide di una tomba: le incisioni che disegnano le figure e quelle che hanno marcato le lettere comunicano soltanto mediante il vuoto, mediante il non-luogo che si nasconde sotto la solidità del marmo" (Ivi, 59). In definitiva, anche il gioco della somiglianza condotto dall'immagine non è che un'illusione: "Mi pare che Magritte dissoci similitudine e somi-

glianza, portando la prima in conflitto con la seconda" (Ivi, 83). Non esiste più un referente saldo e il simile si riproduce e prolifera all'infinito. La somiglianza scompare così dal campo dell'opera: essa appartiene solo al pensiero, non veramente al linguaggio, figurativo o segnico. Oltre un'impressione di assertività l'immagine non va: non afferma più e non rappresenta più. "Magritte lega i segni verbali e gli elementi plastici, ma senza fornirsi di un'isotopia preliminare; evita la base di discorso affermativo su cui poggiava tranquillamente la somiglianza; e fa agire similitudini pure ed enunciati verbali non affermativi nell'instabilità di un volume senza riferimento e di uno spazio senza piano. Operazione di cui Q*uesto non è una pipa* offre in qualche modo il formulario" (*Ibidem*). Il quadro cadrebbe così dal cavalletto.

Eppure, e qui usciamo dalle osservazioni di Foucault, il dipinto di Magritte è ancora in piedi. In questa catena di negazioni e di rimandi, apparenti o mancati, tra parole e immagini e tra immagini e immagini, in questa *mise en abîme* senza apparente soluzione di continuità, il dipinto di Magritte è ancora davanti ai nostri occhi e sembra la conclusione ultima e precaria, la tappa definitiva e dolorosa ma sempre ritornante di questo inseguimento impossibile. Il "quadro" di Magritte rimane: non più come luogo comune in cui i lati del triangolo parole-immagini, immagini-cose, parole-cose possono incontrarsi o paradossalmente sovrapporsi, ma come spazio (sempre più misconosciuto, sempre più angusto, sempre più ubiquo e disperso, sempre più impossibile in arte dopo la diffusione della fotografia o l'avvento delle avanguardie storiche) dove il segno, quello iconico, il "figurativo", può interrogarsi su se stesso combinando gli elementi di un'illusione e arrivando così, di traverso potremmo dire, a rappresentare di nuovo la realtà, o addirittura la verità, intesa da Magritte come autenticità.

Paradossalmente, la realtà sembra a Magritte molto più astratta di qualsiasi riproduzione: "nell'apparenza del mondo reale stesso finii col ritrovare la medesima astrazione presente nei quadri. […] Un paesaggio reale, potevo vederlo infatti come se non fosse altro che un fondale collocato davanti ai miei occhi". Magritte prosegue: "In seguito introdussi nei miei quadri elementi che presentavano tutti i particolari con cui ci appaiono nella realtà e vidi ben presto che tali elementi, rappresentati in questo modo, mettevano direttamente in discussione i loro corrispettivi del mondo reale." (René Magritte, *Conferenza del 20 novembre 1938 al Musée Royal des Beaux Arts di Anversa*, cit. in Cortenova 1991, 32-37). È dunque il mondo a essere in discussione, una volta rappresentato così come lo

vediamo. In definitiva sembrerebbe che l'inganno stia nella nostra stessa vista, o nel pensiero, o più precisamente nel modo in cui i pensieri si sono sclerotizzati nella tradizione. "Quanto al mistero, all'enigma rappresentato dai miei quadri, dirò che era questa la prova migliore della mia rottura con l'insieme delle assurde regole mentali che sostituiscono generalmente un sentimento autentico dell'esistenza" (*Ibidem*). Lo choc che Magritte provoca è infatti quello dell'affinità, non dell'estraneità tra le cose, dimostrando quanto appaia estranea e perturbante la realtà così come siamo abituati a considerarla e a rappresentarla. Questa estraneità è insita nella realtà stessa se la si guarda a lungo, se la si riproduce, se la si frammenta, se la si ripete, se la si riassembla. Magritte cerca "questo elemento da scoprire, questa cosa oscuramente associata fra tutte a ciascun oggetto" come "un desiderio reale, se non cosciente" di ognuno di noi: questa *cosa* "acquisii la certezza che la conoscevo sempre in anticipo, ma che tale conoscenza era perduta in fondo al mio pensiero" (*Ibidem*). Concludendo: "L'arte pittorica è un'arte di pensare. [...] L'arte pittorica ha lo scopo di rendere perfetto il funzionamento dello sguardo [...] Un quadro concepito con questo obiettivo è un mezzo per sostituire gli spettacoli della natura, i quali provocano generalmente un funzionamento meccanico degli occhi a causa dell'abitudine che vela questi spettacoli naturali sempre simili o sempre previsti in anticipo" (Magritte [1969] 2003, 277).

Note

[1] Dal *Binoculars Building* di Claes Oldenburg e Frank O. Gehry (1985-1991) alle numerose fabbriche i cui edifici sono realizzati in forma di ciò che viene prodotto al loro interno, cfr. Venturi, Scott Brown, Izenour [1972] 1985.

[2] Michel Foucault li definirà "porta-parola", v. Foucault [1973] 1988, 57. Qui come in altre parti dello stesso testo (ad esempio quando definisce i titoli delle opere magrittiane come "stampelle" che reggono le figure rappresentate o si "appigliano" ad esse - Foucault [1973] 1988, 54) Foucault sembra ricorrere, forse non accidentalmente, a espressioni tipiche del gergo intrinseco alla tradizione degli studi sulla mnemotecnica da Volkmann a Yates a Hrees. La definizione di *porta-parola* richiama quella di *locus*, di *imago agens* e in particolare di *peg* (gancio), i tipici mediatori del ricordo nelle mnemotecniche vincolate, cfr. Castelli 2009.

[3] Per una approfondita disamina dell'iconismo poetico e del carme figurato v. Pozzi 2013.

Bibliografia

Basoli [1839] 1987
A. Basoli, *Alfabeto pittorico ossia raccolta di pensieri pittorici composti di oggetti comincianti dalle singole lettere alfabetiche*, [Bologna 1839] Roma 1987.

Castelli 2009
P. Castelli, *L'arte della memoria tra il XVIII e il XX secolo. Alcuni episodi nell'evoluzione delle mnemotecniche moderne*, "La Rivista di Engramma (online)" 70 (febbraio/marzo 2009).

Cortenova 1991
G. Cortenova, *Magritte*, Firenze 1991.

Dillon 2017
G. Dillon, *Writing with Images. Toward a Semiotics of the Web*, https://courses.washington.edu/hypertxt/cgi-bin/book/

Foucault [1966] 2013
M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [*Les mots et les choses*, Paris 1966], Milano 2013.

Foucault [1973] 1988
M. Foucault, *Questo non è una pipa* [*Ceci n'est pas une pipe* ("Les Cahiers du Chemin" 1968), Paris 1973], Milano 1988.

Iacomini 2008
M. Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*, Macerata 2008.

Magritte 1929
R. Magritte, *Les mots et les images*, "La révolution surréaliste" 12 (15 dicembre 1929), 32-33.

Magritte [1969] 2003
R. Magritte, *La vera arte pittorica* [1969], in Id., Scritti [Écrits complets, 2001], 2 voll., a cura di A. Blavier, traduzione di Libero Sosio, Milano 2003-2005, vol. I (2003), 277-282.

Pozzi 2013
G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 2013.

Queneau [1949] 1981
R. Queneau, *Miró ovvero il poeta preistorico* [*Joan Mirò Ou le Poète préhistorique*, Genève 1949], in Id., *Segni, cifre, lettere. E altri saggi*, a cura di I. Calvino, traduzione di Giovanni Bogliolo, Torino 1981, 193-201.

Sbrilli 2010
A. Sbrilli, *Arte e rebus*, in *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, catalogo della mostra a cura di A. Sbrilli e A. De Pirro, Milano 2010, 11-16.

Venturi, Scott Brown, Izenour [1972] 1985
R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparando da Las Vegas: il simbolismo dimenticato della forma architettonica* [*Learning from Las Vegas*, Cambridge MA 1972], Venezia 1985.

English abstract

From the outset, Magritte's works have been populated with words, in both an explicit and implicit, mystified manner. This article attempts to draw an itinerary through the artist's production in order to highlight the source and the operating principles of this "verbal urgency", as partly pointed out by Michel Foucault in his well known essays on Magritte himself, and his relationship with words and things.

Immagini e parole, invisibile e indicibile

Maria Luisa Catoni

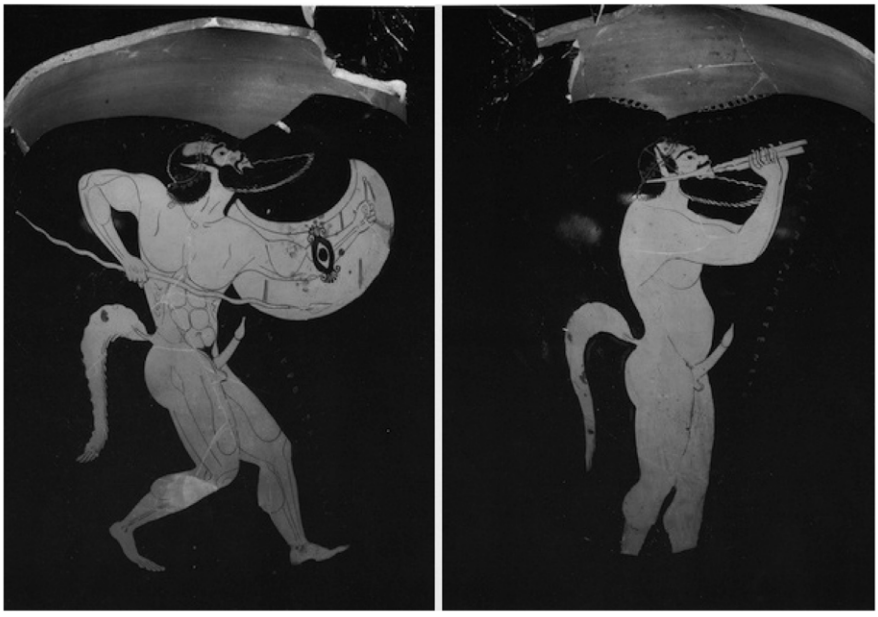
1.

Le possibilità aperte dall'interazione fra parole e immagini furono largamente utilizzate e manipolate nell'antichità classica. Sul piano teorico, poi, quest'interazione ha mobilitato un gran numero di riflessioni, allora e fino ai nostri giorni.

Il confronto, la cooperazione e la potenziale competizione fra immagini - o meglio 'figure'- e parole sono onnipresenti in moltissime produzioni e pratiche culturali, sociali, rituali, figurative e letterarie dell'antichità e prendono forme diverse in relazione sia al tipo di *performance* della parola (cantata, parlata, scritta); sia al tipo di figura (che poteva essere il prodotto di arti dinamiche come la danza, la retorica, la recitazione e la gestualità oppure di arti statiche come la pittura, la scultura, il ricamo, etc.); sia, ancora, al tipo di contesto (in termini di pratiche, occasioni e relative funzioni) entro il quale l'interazione fra figure e parole si articolava (De Martino 2013; Giuliani 2013; Ieranò 2011; Chaston 2010; Catoni 2008; Osborne 2008; Elsner 2007; Giuliani, Most 2007; Slatkin 2007; Taplin 2007; Celentano, Chiron, Noël 2004; Goldhill 2000; Snodgrass 1998; Settis 1997; Bertelli, Centanni 1995; Settis 1994).

Con speciale intensità a partire dal IV a.C., ad Atene, il rapporto fra parole e figure fu anche oggetto di numerose analisi teoriche, nel contesto di più ampie riflessioni sulle *technai*. Le arti mimetiche, in questo ambito riflessivo, assunsero un ruolo importante e l'interesse per le loro caratteristiche, i loro limiti e strumenti da un lato e, dall'altro lato, le caratteristiche e gli effetti dei loro prodotti condussero a serrati confronti fra diverse arti mimetiche e tipi d'imitazione. Il tema finiva per toccare questioni cruciali come, per esempio, quella del confronto fra linguaggio verbale e linguaggio visuale; oppure dell'identificazione delle potenzialità e dei limiti della parola scritta rispetto a quella orale o, ancora, della parola scritta rispetto all'immagine; o, ancora, il problema dello statuto delle immagini rispetto alla realtà e del loro potere di determinare caratteri e comportamenti.

2.



1 | Anfora attica a figure rosse. Firmata da Smikros come pittore. Ca 510 a.C. Berlin, Antikensammlung SMPK 1966.19.

Va tenuto sempre presente però che, a parte le riflessioni teoriche, l'interazione fra figure e parole - figure dinamiche o statiche, parole parlate, cantate o scritte - è da considerarsi la norma ben prima del IV secolo a.C. e praticamente in ogni ambito, sia esso cultuale, letterario, performativo o figurativo.

Un'anfora a figure rosse firmata da Smikros come pittore e databile intorno al 510 a.C. (Berlin, Antikensammlung SMPK 1966.19; Beazley Archive/CVAonline nr. 352401; Catoni 2010, 314-17; Euphronios der Maler, 254-257 nr. 61; Kossatz-Deissmann 1991, 173 s.v. *Stysippos* nr.1 e 173 s.v. *Terpaulos* nr. 1; Greifenhagen 1974; Ohly-Dumm 1974; Greifenhagen 1967) è decorata su un lato con un satiro itifallico barbato che, armato di pelta e lancia - la cui asta è costituita da un bastone grezzo - sta probabilmente eseguendo una danza armata (Fig.1, sinistra). Incede verso destra a passo veloce, danzato, mentre getta all'indietro il capo coronato di foglie d'edera; del suo corpo atletico il pittore ha sottolineato con cura i profili e le masse dei muscoli possenti. Sopra la sua testa corre l'iscrizione di inneggio *Stysip[pos kalo]s*. Dal fallo eretto scende verso il basso un'altra iscrizione:

Smikros egraphsen "Smikros dipinse", cioè la firma del pittore. Al giovane corpo ben curato, muscoloso e allenato del satiro su questo lato del vaso si contrappone, sull'altro lato, quello del compagno più adulto (Fig. 1, destra). Anch'egli barbato, coronato d'edera e itifallico, incede a passo lento e pacato verso destra suonando il doppio flauto, mentre indossa l'apposita *phorbeia*. Sopra la testa corre l'iscrizione del suo nome: *Terpaulos* ("flauto gioioso" o "colui che allieta col flauto"). Smikros ha differenziato con grande cura e attenzione i corpi dei due satiri. *Terpaulos*, più vecchio, ha un corpo decisamente più flaccido e molle del suo giovane compagno che danza, forte di vibrante energia, sull'altro lato del vaso.

Ciò che più interessa, nel nostro contesto, è l'iscrizione che scende dalle canne del doppio flauto. Prim'ancora del contenuto, va rilevato che questa iscrizione è realizzata e collocata in modo tale da stabilire un'analogia visuale molto stretta con l'iscrizione della firma del pittore che le corrisponde sull'altro lato. Dal doppio flauto, dunque, scende una stringa di lettere: *Netenareneteneto*. Si tratta probabilmente dell'indicazione di una sequenza di note: la *nete* è la nota più acuta (nella lira la corda più lontana dal suonatore) e la *paranete* ("*narenete*" sta probabilmente per "*paranete*") è quella immediatamente più bassa (Greifenhagen 1967; su un'iscrizione vascolare con note musicali cf. Bélis 1984. Cf. anche Bélis 1988; West 1994, 64-70; Bessi 1997; Bundrick 2005).

Questo esempio, scelto fra moltissimi, permette di richiamare un dato ovvio e cioè il livello di complessità, anche in oggetti molto semplici, dell'interazione fra figure e parole. Escludendo il momento della produzione del vaso e l'ambiente della bottega (Settis 1993), ci sono almeno tre diversi modi in cui questo e oggetti come questo implicano un'interazione fra parole e figure. A un primo livello ci sono le parole articolate intorno all'oggetto o a partire da esso, quelle espresse in forma di narrazione, enunciato, conversazione o canto, dagli attori nei contesti d'uso, come è per esempio il simposio cui quest'anfora rimanda anche attraverso le figure che la decorano, o il rituale o l'ambiente domestico, cittadino e così via. Ad un secondo livello ci sono le parole articolate sul corpo del vaso o dal vaso stesso - nel caso delle iscrizioni parlanti (i nomi dei satiri, la firma del pittore, i nomi delle note musicali). Anche questo secondo livello rimanda alla *performance* orale delle parole e alla loro referenzialità. In alcuni casi, come ci mostrano molti altri vasi, queste stringhe di lettere possono anche evocare non parole ma suoni. C'è poi un terzo livello, quello della parola scritta che, proprio perché scritta, ha valore non come parola ma come segno e diventa perciò immagine, *eikon*. Il caso più evidente è

quello delle *nonsense inscriptions*. Nel caso dell'anfora di Smikros che abbiamo analizzato, le scelte compositive relative alla collocazione della firma del pittore e della sequenza di note musicali rispetto alle figure e l'una rispetto all'altra stabiliscono un'analogia che si colloca, prima di tutto ed esclusivamente, sul piano visuale. Dall'interazione poi fra la dimensione esclusivamente visuale delle parole iscritte, la loro dimensione orale e referenziale e le altre figure che popolano il vaso possono scaturire catene di analogie: per esempio, nel nostro caso, fra il fallo e l'*aulos* e, magari, fra Smikros e la musica (Catoni 2010, 313-317; Mosconi 2008).

La parola, dunque, attraverso il *medium* della scrittura si colloca nell'ambito del visuale e diviene figura!

3.

Le implicazioni dell'idea che la scrittura faccia delle parole *eikones* furono esplorate ampiamente ed esplicitamente, negli anni '70-'60 del IV secolo a C., all'interno di un dibattito relativo allo *status* del discorso scritto rispetto al discorso estemporaneo (Avezzù 1982, IX–XII, XXXIII–XLI e 78–79; O'Sullivan 1992; O'Sullivan 1996; Muir 2001, V–XXXIII; McCoy 2009; Noël 2009; Catoni 2017). Uno dei testi più famosi e importanti nel nostro contesto è un passo del *Fedro* di Platone (Pl. Phdr. 275d-276a, tr. Reale 1993 leggermente modificata):

> ΣΩ: Δεινὸν γάρ που, ὦ Φαῖδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφίᾳ. καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἕστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἀνέρῃ τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ. ταὐτὸν δὲ καὶ οἱ λόγοι· δόξαις μὲν ἂν ὥς τι φρονοῦντας αὐτοὺς λέγειν, ἐὰν δέ τι ἔρῃ τῶν λεγομένων βουλόμενος μαθεῖν, ἕν τι σημαίνει μόνον ταὐτὸν ἀεί. ὅταν δὲ ἅπαξ γραφῇ, κυλινδεῖται μὲν πανταχοῦ πᾶς λόγος ὁμοίως παρὰ τοῖς ἐπαΐουσιν, ὡς δ' αὕτως παρ'οἷς οὐδὲν προσήκει, καὶ οὐκ ἐπίσταται λέγειν οἷς δεῖ γε καὶ μή· πλημμελούμενος δὲ καὶ οὐκ ἐν δίκῃ λοιδορηθεὶς τοῦ πατρὸς ἀεὶ δεῖται βοηθοῦ· αὐτὸς γὰρ οὔτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δυνατὸς αὑτῷ.
>
> ΦΑΙΔ: Καὶ ταῦτά σοι ὀρθότατα εἴρηται.
>
> ΣΩ: Τί δ'; ἄλλον ὁρῶμεν λόγον τούτου ἀδελφὸν γνήσιον, τῷ τρόπῳ τε γίγνεται, καὶ ὅσῳ ἀμείνων καὶ δυνατώτερος τούτου φύεται;
>
> ΦΑΙΔ.: Τίνα τοῦτον καὶ πῶς λέγεις γιγνόμενον;
>
> ΣΩ: Ὃς μετ' ἐπιστήμης γράφεται ἐν τῇ τοῦ μανθάνοντος ψυχῇ, δυνατὸς

μὲν ἀμῦναι ἑαυτῷ, ἐπιστήμων δὲ λέγειν τε καὶ σιγᾶν πρὸς οὓς δεῖ.

ΦΑΙΔ.: Τὸν τοῦ εἰδότος λόγον λέγεις ζῶντα καὶ ἔμψυχον, οὗ ὁ γεγραμμένος εἴδωλον ἄν τι λέγοιτο δικαίως.

So.: Questo, infatti, Fedro, è quel qualcosa di strano che ha la scrittura, simile, in verità, alla pittura. Infatti le creature della pittura ti stanno di fronte come se fossero esseri viventi ma se qualuno chiede loro qualcosa se ne restano in un solenne silenzio. Lo stesso avviene anche con i discorsi scritti. Potresti ritenere che parlino come se avessero qualche discernimento ma se, volendo capire bene, domandi loro qualcosa di quello che hanno detto, continuano a ripetere una sola e la medesima cosa. E una volta che un discorso sia scritto, rotola dappertutto, nelle mani di coloro che se ne intendono come di coloro ai quali non importa nulla e non sa a chi deve parlare e a chi no. E se gli recano un'offesa e a torto lo oltraggiano, ha sempre bisogno dell'aiuto del padre, perché non è capace di difendersi e di aiutarsi da solo.

Fed.: Anche questo che hai detto è giustissimo.

So.: E allora? Vogliamo considerare ora un altro discorso, fratello legittimo di questo? E vogliamo vedere in quale modo nasca e, per sua natura, quanto sia migliore e più potente di questo?

Fed. : Qual è questo discorso e in quale modo dici che nasce?

Soc.: E' il discorso che viene scritto, mediante la scienza, nell'anima di chi impara e che è capace di difendersi da sé e che sa con chi deve parlare e con chi deve tacere.

Fed.: Intendi dire il discorso di colui che sa, il discorso che è vivo e ha un'anima, del quale il discorso scritto può dirsi, a buona ragione un'immagine?

Questa analisi del rapporto fra discorso orale e discorso scritto è costruita come caso specifico del rapporto fra parole e immagini. Socrate, nel testo appena citato, chiama in causa solo le immagini della pittura, istituendo un parallelo tradizionale che risultava ovvio anche solo dal punto di vista linguistico. Ma gli stessi argomenti ricorrono, per quanto in modo e con fini diversi, in due altri testi contemporanei: *Sugli scrittori di discorsi scritti o Sui Sofisti* di Alcidamante e *Evagora* di Isocrate. Entrambi questi testi estendono l'analogia anche ai prodotti della scultura ed entrambi attribuiscono alle immagini, come Socrate nel *Fedro*, immobilità, mancanza di vita e incapacità di agire nelle diverse situazioni.

Alcidamante, dunque, utilizza il parallelo con le immagini per affermare la superiorità del discorso estemporaneo rispetto al discorso scritto (Alcid. *Soph.* 27-28, tr. Avezzù 1982 leggermente modificata):

> ἡγοῦμαι δ᾽οὐδὲ λόγους δίκαιον εἶναι καλεῖσθαι τοὺς γεγραμμένους, ἀλλ᾽ὥσπερ εἴδωλα καὶ σχήματα καὶ μιμήματα λόγων, καὶ τὴν αὐτὴν κατ᾽αὐτῶν εἰκότως ἂν δόξαν ἔχοιμι, ἥνπερ καὶ κατὰ τῶν χαλκῶν ἀνδριάντων καὶ λιθίνων ἀγαλμάτων καὶ γεγραμμένων ζῴων. ὥσπερ γὰρ ταῦτα μιμήματα τῶν ἀληθινῶν σωμάτων ἐστί, καὶ τέρψιν μὲν ἐπὶ τῆς θεωρίας ἔχει, χρῆσιν δ᾽οὐδεμίαν τῷ τῶν ἀνθρώπων βίῳ παραδίδωσι, τὸν αὐτὸν τρόπον ὁ γεγραμμέμος λόγος, ἐνὶ σχήματι καὶ τάξει κεχρημένος, ἐκ βιβλίου <μὲν> θεωρούμενος ἔχει τινὰς ἐκπλήξεις, ἐπὶ δὲ τῶν καιρῶν ἀκίνητος ὢν οὐδεμίαν ὠφέλειαν τοῖς κεκτημένοις παραδίδωσιν. ἀλλ᾽ὥσπερ ἀνδριάντων καλῶν ἀληθινὰ σώματα πολὺ χείρους τὰς θεωρίας ἔχοντα πολλαπλασίους ἐπὶ τῶν ἔργων τὰς ὠφελείας παραδίδωσιν, οὕτω καὶ λόγος ὁ μὲν ἀπ᾽αὐτῆς τῆς διανοίας ἐν τῷ παραυτίκα λεγόμενος ἔμψυχός ἐστι καὶ ζῇ καὶ τοῖς πράγμασιν ἕπεται καὶ τοῖς ἀληθέσιν ἀφωμοίωται σώμασιν, ὁ δὲ γεγραμμένος εἰκόνι λόγου τὴν φύσιν ὁμοίαν ἔχων ἁπάσης εὐεργεσίας ἄμοιρος καθέστηκεν.
>
> Ma nemmeno sarebbe giusto dirli discorsi, quelli scritti, ma quasi simulacri e figure e imitazioni di discorsi; così potrei a buon diritto considerarli alla stessa stregua di statue di bronzo o di marmo o di animali dipinti. Come questi sono imitazioni di corpi vivi e reali, e sono sì piacevoli alla vista ma non offrono utilità alcuna alla vita dell'uomo, così il discorso scritto avendo un solo schema e una sola posizione, a leggerlo sul libro può impressionare piacevolmente ma, incapace di muoversi nelle diverse occasioni, non offre utilità alcuna a chi lo possiede; come i corpi vivi e reali, che pure sono molto inferiori in bellezza alle statue, soccorrono utilmente, in molte diverse maniere, nell'agire, così anche il discorso pronunciato estemporaneamente, all'atto stesso del concepimento, ha un'anima ed è vivo e si adegua ai fatti, in tutto simile a corpo vivente, mentre quello scritto ha natura simile ad una mera immagine di discorso ed è privo di qualunque utilità.

E' importante sottolineare i molti punti di contatto fra il testo di Alcidamante e quello di Platone in relazione all'uso del parallelo fra immagini e parole. Entrambi i testi, tanto per cominciare, sospingono il testo scritto sul versante delle immagini. Gettata questa premessa, potremmo dire che tutte le critiche avanzate nei confronti delle immagini appaiono come declinazioni e corollari di un'unica affermazione: a differenza del discorso estemporaneo che è vivo e ha un'anima (ἔμψυχός ἐστι καὶ ζῇ) - nella versione di Alcidamante -, e a differenza del discorso orale di colui che

sa, anch'esso dotato di anima e vita (τὸν τοῦ εἰδότος λόγον λέγεις ζῶντα καὶ ἔμψυχον) - nella versione di Platone -, le immagini sono inerti, non si muovono, non rispondono né agiscono nelle diverse circostanze.

Che le immagini non siano affatto inerti è ben noto oggi come lo era allora. La nascente filosofia politica per esempio, Platone e Aristotele in testa, attribuì alle immagini l'enorme potere di influenzare, perfino di determinare, il carattere dei cittadini, grazie alla capacità di imitare l'invisibile, cioè caratteri astratti come il coraggio, la viltà, la concordia e così via. Platone per esempio, in un passo molto famoso della *Repubblica* (Pl. Resp. 401a-b), dopo aver trattato di armonie e ritmi, afferma che anche i prodotti della pittura e di ogni altra arte di questo tipo sono caratterizzati da eleganza o ineleganza (εὐσχημοσύνη ἢ ἀσχημοσύνη). Prosegue poi riconducendo anche questi alle parole e, in ultimo, ai valori, cioè ai caratteri dell'animo. E' proprio, anzi, sulla comune capacità delle parole dei poeti e delle opere degli artigiani di produrre immagini di valori che Platone fonda la necessità di esercitare una stretta sorveglianza su tutte le arti all'interno della città (Pl. Resp. 401b, tr. Lozza 1990 leggermente modificata):

> Ἆρ' οὖν τοῖς ποιηταῖς ἡμῖν μόνον ἐπιστατητέον καὶ προσαναγκαστέον τὴν τοῦ ἀγαθοῦ εἰκόνα ἤθους ἐμποιεῖν τοῖς ποιήμασιν ἢ μὴ παρ' ἡμῖν ποιεῖν, ἢ καὶ τοῖς ἄλλοις δημιουργοῖς ἐπιστατητέον καὶ διακωλυτέον τὸ κακόηθες τοῦτο | καὶ ἀκόλαστον καὶ ἀνελεύθερον καὶ ἄσχημον μήτε ἐν εἰκόσι ζῴων μήτε ἐν οἰκοδομήμασι μήτε ἐν ἄλλῳ μηδενὶ δημιουργουμένῳ ἐμποιεῖν [...]
>
> Ma dovremo sorvegliare e costringere soltanto i poeti, con la minaccia di trasferirli altrove, a introdurre nelle loro opere l'immagine del buon *ethos*? Non occorre forse sorvegliare anche gli altri artisti e impedire loro di introdurre sia nelle immagini di esseri viventi, sia negli edifici sia in ogni altra loro opera la malvagità, la sfrenatezza, la viltà, l'indecenza [...]?

Le parole - e la *mousiké* -, dunque, producono immagini di *ethe*; lungi dal creare imitazioni inerti di esseri viventi, anche arti come la pittura, la scultura e l'architettura riescono a produrre immagini di *ethe*, rendendo visibile ciò che visibile non è, ponendolo sotto gli occhi dei cittadini.

La capacità delle arti visuali di rappresentare caratteri astratti apre la possibilità di fare della rinuncia ad essa un potentissimo strumento di comunicazione. Senza entrare nell'analisi dei rapporti molto stretti fra un'arte della parola - la retorica - e le arti visuali, va almeno ricordato

2 | Affresco da Pompei, Casa del Poeta Tragico con la raffigurazione del Sacrificio di Ifigenia. I secolo d.C. Napoli, MANN. Foto Carole Raddato. Scaricata da Wikimedia

un esempio famoso che, significativamente, accomuna ancora una volta parole e immagini (Bremmer 1992; Bertelli-Centanni 1995; Centanni 1995; Catoni 2008, 306-307). Si tratta del caso del quadro con la raffigurazione del sacrificio di Ifigenia nel quale Timante avrebbe velato il volto di Agamennone per raffigurare il più alto - e inesprimibile - grado di intensità del dolore. Riconducendo l'invenzione di questo espediente visuale alla narrazione omerica del dolore di Priamo di fronte alla morte di Ettore, Eustazio (Eust. *Comm. ad Il.* Ω 163, 1343, 61 sgg.) nota che, velando il volto di Priamo, Omero aggiunge all'assenza di parola anche l'assenza d'immagine, amplificando l'indicibile attraverso l'invisibile (ὑπερβολὴν γάρ, φασί, πένθους ἀξίαν οὐχ εὑρίσκων ὁ ποιητὴς τῷ γέροντι περιθεῖναι καλύπτει αὐτόν, καὶ οὐ μόνον σιγῶντα ποιεῖ, ἀλλὰ καὶ μηδὲ βλεπόμενον). L'invezione fu utilizzata, ci dice Eustazio, non solo dai poeti - come Eschilo - ma anche dal pittore Timante. Un'eco del suo quadro è forse ancora percepibile in un affresco di Pompei (Fig. 2, Affresco da Pompei, Casa del Poeta tragico, Napoli MAN), nel quale sono rappresentati a destra Calcante, al centro Diomede e Ulisse che trasportano Ifigenia verso il luogo del sacrificio e, a sinistra, Agamennone tutto avvolto nel proprio mantello, il capo velato e il volto coperto sia dal lembo del mantello sia dalla mano destra portata alla fronte.

Ciò che più interessa qui non è tanto l'espediente visuale del velare il volto per rappresentare un dolore inesprimibile, quanto il fatto che Timante lo avrebbe utilizzato all'interno di una gamma di gradi d'intensità del dolore, facendone così il culmine. Quintiliano richiama la storia del

quadro di Timante all'interno di una sezione dell'*Institutio Oratoria* nella quale, trattando di figure retoriche e in particolare del rapporto fra rispetto dell'uso ordinario e deviazione da questo, propone continue analogie fra linguaggio verbale e linguaggio visuale (Quint. Inst. II.XIII.11-14, tr S. Corsi 1997 leggermente modificata)

> Quam quidem gratiam et delectationem adferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt; mutant enim aliquid a recto, atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt. Habet in pictura speciem tota facies: Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissimi oculi deformitas lateret. Quid? non in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent sive exprimi pro dignitate non possunt? Ut fecit Timanthes, opinor, Cythnius in ea tabula qua Coloten Teium vicit. Nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiorem Ulixem, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere maerorem: consumptis adfectibus non reperiens quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum. Nonne huic simile est illud Sallustianum: 'nam de Carthagine tacere satius puto quam parum dicere?
>
> Proprio una grazia e un diletto simili procurano le figure, sia quelle di pensiero sia quelle di parola. Si discostano infatti un poco dalla normalità e presentano il pregio d'abbandonare la consuetudine ordinaria. In un dipinto attrae l'intero volto: tuttavia Apelle dipinse Antigono di profilo, per nascondere la deformità dell'occhio perduto. E che? non è vero che in un'orazione alcune cose vanno celate, vuoi perché non devono essere mostrate vuoi perché non si può esprimerle in modo degno? E' quel che fece Timante, nativo credo di Citno, in quel quadro col quale vinse su Colote di Teo. Infatti nel dipingere il sacrificio di Ifigenia, raffigurò Calcante triste, Ulisse ancor più triste e diede a Menelao l'espressione di massimo dolore che la sua arte gli permetteva di esprimere. Esaurita la gamma delle emozioni, non trovando un modo nel quale potesse degnamente rappresentare il volto del padre, ne velò il capo, lasciando che ciascuno se ne facesse un'idea secondo la propria sensibilità. Non è forse simile a questo il detto sallustiano "Di Cartagine reputo meglio tacere che dir poco"?

Quintiliano, in questo passo, conduce la sua comparazione fra linguaggio verbale e linguaggio visuale oltre che al livello delle figure e degli espedienti della retorica anche a quello, più basilare, della grammatica. Così, l'arte di Timante fornisce al pittore gli *schemata* per rappresentare tre soli gradi d'intensità del dolore, che corrispondono ai tre gradi dell'aggettivo: "tristem" Calcante, "tristiorem" Ulisse, "summum maerorem" per Menelao. Dopo e oltre il grado superlativo nulla possono più parole e

immagini: entrambe ricorrono ad una sottrazione, evocando un'assenza a rappresentare un'impossibilità di espressione.

Bibliografia

Avezzù 1982
G. Avezzù (ed.), *Alcidamante. Orazioni e frammenti*, Roma 1982

Beazley Archive/CVAonline
http://www.cvaonline.org/databases/default.htm

Bélis 1984
A. Bélis, *Un nouveau document musicale, "Bulletin de correspondance hellénique"* 108 (1984), 99-109

Bélis 1988
A. Bélis, *La trasmissione della musica nell'antichità*, in F. Berti, D. Restani, *Lo specchio della musica. Iconografia musicale nella ceramica antica di Spina*, Bologna 1988, 29-39.

Bertelli, Centanni 1995
S. Bertelli, M. Centanni (eds.), *Il Gesto. Nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Ponte alle Grazie 1995.

Bessi 1997
B. Bessi, *La musica del simposio: fonti letterarie e rappresentazioni vascolari*, "AION(ArchStAnt" 3 (1997), 137-152.

Bremmer 1992
J. Bremmer, H. Roodenburg (eds.), *A cultural History of Gestures. From Antiquity to the present Day*, Ithaca 1992.

Bundrick 2005
S.D. Bundrick, *Music and Images in Classical Athens*, Cambridge 2005.

Catoni 2017
M.L. Catoni, *Word, schema and image in Ancient Greece*, in S. Marienberg (ed.), Symbolic Articulation. *Language, Image and the Body between Action and Schema*, Berlin, Boston 2017 (forthcoming)

Catoni 2010
M.L. Catoni, *Bere vino puro*. Immagini del simposio, Milano 2010.

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

Celentano, Chiron, Noël 2004
M. S. Celentano, P. Chiron, M. P. Noël (eds.), *Skhèma/Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Paris 2004.

Centanni 1995
M. Centanni, *Velare, svelare: dai misteri pagani a Le età della donna di Hans Baldung Grien*, in M. Centanni, S. Bertelli (ed.), *Il Gesto. Nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Ponte alle Grazie 1995, 176-198.

Chaston 2010
C. Chaston, *Tragic Props and cognitive Function. Aspects of the cognitive Funtion of Images*, Leiden, Boston 2010.

Corsi 1997
S. Corsi, *Quintiliano. La formazione dell'oratore*, Vol. I (Libri I-IV), Introduzione di M. Winterbottom, Milano 1997

De Martino 2013
F. De Martino, *Ekphrasis e teatro tragico*, in M. Quijada Sagredo, M. C. Encinas Reguero (eds.), *Retorica y discurso en el teatro griego*, Madrid 2013, 193–224.

Elsner 2007
J. Elsner, *Philostratus Visualizes the Tragic: Some Ecphrastic and Pictorial Receptions of Greek Tragedy in the Roman Era*, in C. S. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (eds.), *Visualizing the tragic. Drama, myth, and ritual in Greek art and literature. Essays in honour of Froma Zeitlin*, Oxford 2007, 309–337.

Euphronios, der Maler. *Eine Ausstellung in der Sonderausstellungshalle der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem*, 20. März–26. Mai 1991, Milano1991.

Giuliani 2013
L. Giuliani, *Image and Myth. A History of pictorial Narration in Greek Art*, Chicago 2013 (ed. or.München 2003).

Giuliani, Most 2007
L. Giuliani, G. W. Most, *Medea in Eleusis*, in Princeton, in C. S. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (eds.), *Visualizing the tragic. Drama, myth, and ritual in Greek art and literature. Essays in honour of Froma Zeitlin*, Oxford 2007, 197–217.

Goldhill 2000
S. Goldhill, *Placing Theatre in the History of Vision*, in N. K. Rutter, B. A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh 2000, 161–182.

Greifenhagen 1967
A. Greifenhagen, *Smikros Lieblingsinschrift und Malersignatur*, "*Jahrbuch der Berliner Museen / Zeitschriftenband*" (1967), 5-25.

Greifenhagen 1974
A. Greifenhagen, *Die Silene der Smikros-Amphora Berlin* 1966.19, "*Archäologischer Anzeiger*" (1974), 238-240.

Ieranò 2011
G. Ieranò, *'Bella come in un dipinto': la pittura nella tragedia greca*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (eds.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parole e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2011, 241–265.

Lozza 1990
G. Lozza, *Platone. La Repubblica*, Milano 1990.

Kossatz-Deissmann 1991
A. Kossatz-Deissmann, *Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn* (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fränkel, Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern (Halle, 1912), "*Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*", 5 (1991), 131-199.

McCoy 2009
M. B. McCoy, *Alcidamas, Isocrates, and Plato on Speech, Writing, and Philosophical Rhetoric*, "*Ancient Philosophy*" 29.1 (2009), 45-66.

Mosconi 2008
G. Mosconi, "*Musica e buon goversono": paideia aristocratica e propoaganda politica nell'Atene del V sec. a.C.*, "*Rivista di Cultura Classica e Medievale*" 50 (2008), 11-70.

Muir 2001
J. V. Muir, Alcidamas. *The Works & Fragments*, London 2001.

Noël 2009
M. P. Noël, *Painting or writing speeches? Plato, Alcidamas, and Isocrates on Logography*, in L. Pernot, *New Chapters in the History of Rhetoric*, Leiden-Boston 2009, 91–108

Ohly-Dumm 1974
M. Ohly-Dumm, *Euphroniosschale und Smikrosscherbe*, "*Münchner Jahrbuch*" 25 (1974), 7-26.

Osborne 2008
R. Osborne, *Putting performance into focus*, in M. Revermann, P. J. Wilson (eds.), *Performance, Reception, Iconography*, Oxford 2008, 395–418.

O'Sullivan 1996
N. O'Sullivan, *Written and Spoken in the first Sophistic*, in I. Worthington (ed.), *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*, Vol. 1, Leiden, New York, Köln 1996, 115–127

O'Sullivan 1992
N. O'Sullivan, *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*, (Hermes Einzelschriften 60), Stuttgart 1992.

Reale 1993
G. Reale (ed.), *Platone. Fedro*, Introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni reale. Appendice bibliografica di Enrico Peroli, Milano 1993.

Pöhlmann 1970
E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 31, Nuremberg 1970.

Settis 1997
S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, in J. Habermas, Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg - S. Settis, *Pathos und Ethos* [«*Vorträge aus dem Warburg- Haus*», I], Berlin 1997, 31-73.

Settis 1994
S. Settis, *Oralità e figura*, in C. Marconi, Selinunte. *Le metope dell'Heraion*, Modena 1994, 7-18.

Settis 1993
S. Settis, *La trattatistica delle arti figurative*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. II, Roma 1993, 409–498.

Slatkin 2007
L. M. Slatkin, *Notes on Tragic Visualizing in the Iliad*, in C. S. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (eds.), *Visualizing the tragic. Drama, myth, and ritual in Greek art and literature. Essays in honour of Froma Zeitlin*, Oxford 2007, 19–34.

Snodgrass 1998
A. Snodgrass, *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*, Cambridge 1998.

Taplin 2007
O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles 2007.

West 1994
M. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1994.

English Abstract

This paper hints at the theoretical reflections on the relationship between images and words in the context of a debate that took place in Athens in the first half of the 4th century BCE, and focussed on the superiority of oral over written discourse. Quintilian's use of the famous example of Timanthes' Sacrifice of Iphigenia in the context of the comparison between verbal and visual languages is recalled.

Fulgor ille

Costruzione di un'impresa

Monica Centanni

L'impresa: corpo e anima di una invenzione rinascimentale*

La rivoluzione alla quale diamo il nome di Rinascimento è anche apertura dell'orizzonte estetico e conoscitivo a una nuova teoria dell'individualità. E, in consonanza con la nuova centralità conferita al profilo singolare di ogni individuo, passano del tutto in secondo piano gli emblemi araldici 'di famiglia', gli stemmi di casate di nobiltà più o meno antiche, e trionfa invece l''impresa' che celebra sempre una, e una soltanto, individua e inimitabile, soggettività.

A partire dalle re-invenzioni delle medaglie 'all'antica' di Pisanello, dalla fine degli anni '30 del XV secolo fino ai primi decenni del Cinquecento, non c'è Signore, Signora o intellettuale del Rinascimento che non abbia una sua propria impresa, confezionata seguendo il profilo preciso delle sue proprie e singolari virtù, secondo l'impronta che lasciano nel mondo proprio le sue – materiali o spirituali – 'imprese'. E non c'è opera d'arte che, come l'impresa, abbia messo a tema la relazione tra parola e immagine. O, per dir meglio: non c'è campo (anche nel senso fisico della campitura del 'logo' o della medaglia) dove si veda più serrata e sfavillante la giostra che ingaggiano fra loro immagini e parole. Immagini che fanno a gara per vincere la primazia della parola e, viceversa, parole che si fanno seducenti per affrancarsi dalla prepotenza estetica dell'immagine, concorrenti nel conquistare, all'incrocio delle specifiche proprietà dell'espressione verbale e imaginale, il premio di una felice triangolazione con il significato.

Nel 1555 esce a Roma il *Dialogo sulle imprese* di Paolo Giovio: a Venezia l'anno successivo uscirà una diversa redazione del testo con il titolo *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme e d'amore che communemente chiamano imprese*. Giovio è il primo ad analizzare e scomporre l'impresa nei suoi due elementi costitutivi: essa consiste di un 'corpo' (la parte fatta di figura) e di un''anima' (la parte fatta di parole).

> L'inventione overo Impresa, s'ella deve avere del buono, bisogna c'habbia cinque conditioni. Prima, giusta proportione d'anima et di corpo. Seconda, ch'ella non sia oscura, di forte, ch'abbia mestiero della Sibilla per interprete à volerla intendere; né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda. Terza, che sopra tutto habbia bella vista, la qual si fa riuscire molto allegra, entrandovi stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, istrumenti mecanici, animali bizzarri, et uccelli fantastichi. Quarta, non ricerca alcuna forma humana. Quinta, richiede il motto, ch'è l'anima del corpo, et vuole essere communemente d'una lingua diversa dall'idioma di colui, che fa l'Impresa, perché il sentimento sia alquanto più coperto. Vuole anco esser breve ma non tanto che si faccia dubbioso; di forte che di due ò tre parole quadra benissimo; eccetto se fusse in forma di verso, integro o spezzato.

Questi dunque le cinque condizioni per avere una buona impresa:

> 1. che ci sia una 'giusta proportione' tra immagine e parola;
> 2. che il messaggio non sia né tanto oscuro da richiedere, per l'interpretazione una "Sibilla per interprete", né troppo chiaro, aperto alla lettura di chiunque;
> 3. che sia bella a vedersi, popolata di elementi fisici e artificiali "stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, istrumenti mecanici, animali bizzarri, et uccelli fantastichi";
> 4. che non rechi "forma humana";
> 5. che il motto sia in una lingua diversa dalla lingua madre del proprietario.

Le prime due 'conditioni' riguardano la relazione immagine e parola, in relazione al dosaggio dei due ingredienti (1. la "giusta proportione"), e alla perspicuità del messaggio (2. la *medietas* tra oscurità e chiarezza); la terza e la quarta riguardano le caratteristiche dell'immagine; (3., 4. bellezza e proprietà dei componenti); la quinta riguarda la qualità della formulazione del motto (5. in lingua straniera).

Sulla quarta condizione – l'interdizione della "forma humana" – sarà da chiarire che con ogni probabilità Giovio intende che l'impresa non ha da riprodurre le fattezze del suo proprietario. E in questo senso si noterà che nelle medaglie all'antica – così come nelle monete ellenistico-romane che a quelle fanno da modello – la figura umana, e più precisamente il profilo del proprietario (o dedicatario) dell'impresa, è raffigurato solitamente sulla prima faccia (il *recto* o il *dritto* della medaglia), non sul *verso* che è riservato all''impresa. Per altro, nell'impresa possiamo trovare una allegoresi astratta o divinizzata della "forma humana": ad esempio, nelle medaglie di Cecilia Gonzaga, Elisabetta Gonzaga, Isabella d'Este, sul *rec-*

to compaiono i ritratti di profilo, sul *verso* Diana, Danae, Nemesi/Vittoria, come *alias* divini delle tre signore del Rinascimento.

La quinta e ultima delle "conditioni" poste da Giovio, riguarda il motto e l'indicazione di preferenza per la lingua straniera – preferibilmente il latino o il francese, si chiarirà più avanti nel trattato – è funzionale a due istanze: consente che il senso non sia immediatamente (e 'volgarmente') comprensibile e, inoltre, in particolare il latino pare prestarsi naturalmente alla concisione formulare.

Dunque il motto può essere – anzi è preferibile sia – in una lingua diversa da quella della comunicazione corrente. Così Girolamo Ruscelli, che

dall'alto in basso
Medaglia di Cecilia Gonzaga (Pisanello, 1447) | sul *recto*: ritratto di Cecilia Ginzaga; sul *verso*: Cecilia come Diana.
Medaglia di Elisabetta Gonzaga (Adriano Fiorentino, 1495) | sul *recto*: ritratto di Elisabetta Ginzaga; sul *verso*: Elisabetta come Danae.
Medaglia di Isabella d'Este (Giancristoforo Romano, 1498) | sul *recto*: ritratto di Isabella d'Este; sul *verso*: Isabella come Nemesi.

riprende l'argomento di Giovio, nelle sue *Imprese Illustri*, pubblicate a Venezia nel 1572:

> In quanto poi à quella appartenente alla chiarezza e alla brevità insieme che il Giovio disse, cioè che i Motti si dovessero far di lingua diversa da quella di colui, che fa l'Impresa, è da dire che [...] chi pur'anco avesse vaghezza d'usar lingue straniere, potrà valersi della Latina, e della Spagnuola principalmente, le quali per la più parte, e massimamente in poche parole, e accompagnate con figure, son facilissime ad intendersi.

Nei motti dell'impresa rinascimentale l'uso del latino (sostituibile da altre lingue allotrie) risponde pertanto a diverse istanze: la prima è il vezzo erudito della ripresa del modello numismatico antico, ma contano anche la brevità e la chiarezza 'tacitiana', a cui si aggiunge l'obiettivo di una comunicazione transnazionale del messaggio ("per la più parte, e massimamente in poche parole, e accompagnate con figure, son facilissime ad intendersi"). In questo senso il latino non rappresenta un filtro selettivo, ma concorre a fare dell'impresa un veicolo di comunicazione sovranazionale e sovrastorico: non esclusivo ma al contrario universale e assoluto. Sarà comunque da curare – raccomandava Giovio – che il motto non "si faccia dubbioso", ovvero che la formulazione allotria, o eccessivamente concisa, non renda le parole indecifrabili.

Anche Andrea Alciato premette ai suoi *Emblemata* (pubblicati in prima edizione ad Augusta nel 1531) una prefazione che si intitola *Syntagma De Symbolis stemmatum et schematum ratione quae insignia seu arma gentilitia vulgo nominantur. Deque Emblematis.* Nella prefazione, alle definizioni antiche di 'simbolo', segue una trattazione approfondita e dettagliata dell'uso e del significato del simbolo e della differenza tra 'simbolo', 'immagine', 'insegna' ed 'emblema'. Fra i capitoli trattati nella prefazione agli *Emblemata* troviamo: *Differre inter se schemata, imagines, seu insignia et symbola*; *Quae spectentur in symbolum*; *Ars quaedam inveniendorum et excogitandorum symbolurum*; *Emblema quid, unde dicatur; et quomodo id nome proprie quomodo figurate accipiatur*; etc. Ciò che sta a cuore specificare all'Alciato è la distinzione tra 'emblema' ed 'enigma':

> Emblema aenigma non est, quamquam interdum cum aenigmate aliquam similitudinem habeat.

Proprietà dell'emblema infatti, è l'intenzione comunicativa, che deve essere, di necessità, perspicua:

> Ratio quaedam apertior, propter notas quae apertae et perspicuae sunt.

L'emblema dunque, soprattutto nella sua componente verbale (*notae*) dovrà essere aperto e chiaro, laddove invece l'enigma è, per sua natura, "ambiguum et obscurum".

Per trovare la più profonda riflessione e le più precise definizioni semiologiche degli elementi che compongono l'impresa dobbiamo arrivare al *Mondo Simbolico* di Filippo Piccinelli, pubblicato in prima edizione a Venezia nel 1635 – summa e culmine di cento e cinquant'anni di trattatistica sulle imprese. Alla definizione gioviana della componente iconografica come 'corpo' e di quella verbale come 'anima' Piccinelli giustappone la terminologia, squisitamente filosofica, di 'materia' e di 'forma'. E la straordinaria precisione, la puntualità terminologica e il rigore teorico propri dell'abate milanese, ci forniscono anche una delle definizioni più esaurienti dei termini in questione.

> L'impresa è un composto di figura e di motto, che oltre al significare alcuna cosa propriamente, serve a rappresentare per mezzo di questa figuratamente alcun nostro pensiero particolare e ordinato. Dicesi l'Impresa un composto nel qual il corpo o sia la figura serve come di materia et le parole, o sia il motto, come di forma [...]. E un composto che seco porta due sensi: uno letterale e l'altro allegorico, dovendo dal corpo e motto insieme, non solamente cavarsi il concetto e senso, fisico e morale ma anco inserirsi in un altro senso, che tacitamente sia rappresentativo del nostro particolare disegno et intento.

L'impresa dunque fatta di figure e parole, per rappresentare le cose "propriamente", ma è anche fatta per rappresentar pensieri "figuratamente". Figura e parola vanno a costituire, insieme, un "composto" corpo/anima, ovvero un sinolo materia/forma, in cui non si dà gerarchia ma felice concorrenza tra i due componenti. Il fine ultimo della composizione è non soltanto provocare la fuoriuscita di un "concetto" e di un "senso", ma dar vita a un senso ulteriore che rappresenti il progetto e il disegno – lo specifico "intento" del proprietario. Piccinelli pone precisamente la questione della relazione necessaria tra figura e parole che, insieme, concorrono alla "perfezione" del messaggio:

> L'impresa oltre le parole vuole il corpo; e le parole sue le richiede, non di sentenza perfetta, ma dimezata. [...]. L'impresa vuole esser formata di figura, ma non sola; di parole, ma non sole; ma composta e di figure e di parole ancora, ciascuna delle quali partialmente concorrano ad un senso perfetto.

In questo senso l'impresa si differenzia nettamente dai "simboli", ma anche dai "geroglifici", che sono figure "schiette", autonomamente (e univocamente) significanti:

> Non essendo questi che schiette figure, le quali senza aggiuntione veruna di parole significano, come à dire, il fuoco la divinità; la serpe avvolta in circolo l'eternità, la palma la vittoria.

'Simboli' e 'geroglifici' sono elementi di un linguaggio univocamente orientato, in cui l'immagine sta semplicemente (metaforicamente o allegoricamente che sia) per un concetto o per una personificazione. Nell'impresa invece, "corpo" e "anima" – figura e parole – concorrono alla compiutezza del senso. L'utilizzo separato di uno dei due linguaggi espressivi – il verbale o il figurativo – non è sufficiente alla costruzione di una comunicazione che veicoli insieme significati letterali, allegorici, estetici:

> La dove con la sola figura io non dichiaro i miei sensi: con le sole parole io non gli manifesto; con l'accoppiamento e di quella e di queste, s'esprime e si determina il senso vero e letterale dell'Impresa, al quale per via di similitudine succeda l'illatione del senso allegorico, e che con diletto insinui i sensi ed i concetti interni dell'Autore, all'animo del contemplante.

Elemento necessario dunque, per circoscrivere e declinare il senso della figura (corpo/materia dell'impresa) è il motto (anima/forma).

> Al corpo dell'impresa viene sovrapposto il motto, accioché serva à determinare quel corpo e quella materia, riducendola limitatamente più ad esprimere un concetto che un altro. Sì che là dove il corpo prima era indifferente et indeterminato, con la virtù del motto riceve riduttione particolare, a significare limitatamente alcun pensiero. Il motto dunque, col dare la formalità all'impresa, fa sì che e la figura ivi delineata diviene impresa, et anco si differentia così dalle altre simboliche immagini e pitture, come da qual si voglia altra impresa che col medesimo corpo fosse rappresentata.

Né dunque la parola dovrà essere didascalia dell'immagine, né, mai, la figura, rappresentazione figurale del 'concetto'. Conta l'intersecazione tra parola e immagine e la reciproca delimitazione di senso. Le parole del motto contestualizzano la carica simbolica, potenzialmente pluriversa, della figura, e così circoscrivono una particolare luce di significato. La parola non descrive, ma dà un taglio al senso che, nell'immagine, tenderebbe a espandersi illimitatamente, a esondare rispetto al bordo. L'immagine apre multivoci orizzonti di senso e la parola sola di questa deriva *infini-*

ta del significato sa ritagliare una inquadratura: in questo campo – la giostra di cui sopra si parlava per figura – parole e figura insieme, incrociano le proprie qualità e proprietà e producono impresa.

Fulgor ille. L'impresa di Engramma

La data di invenzione dell'impresa di Engramma è il 2000 (che è anche l'anno di nascita della rivista). La suggestione del 'corpo' (e della struttura circolare) viene da una collana di mercuriale metallo snodabile – un dono di laurea fatto fra *comites ac sodales* – che presto, facilmente, si è prestato a farsi simbolo: una collana reale che presta il suo corpo snodabile alle spire di un simbolico serpente.

Ma – a inverare e insieme a complicare l'inquietudine che già i trattatisti rinascimentali riconoscevano come cifra della relazione parola/immagine – sulla costruzione del 'corpo' di questa impresa una grossa influenza non si può negare l'abbia avuta l''anima'. Le parole che sono entrate nella impresa di Engramma vengono da una pagina del *De vinculis in genere* di Giordano Bruno. Per altro, la frase bruniana nel suo insieme si è convertita in immagine, diventando un'epigrafe incisa, che corre su un anello di pietra – come uno *spolium* archeologico dai lati squadrati:

> NIHIL VINCITUR NISI APTISSIME PRAEPARATUM QUIA FULGOR ILLE NON EODEM REBUS OMNIBUS COMMUNICATUR MODO

Propriamente è soltanto il nesso FULGOR ILLE, che sta al centro (e su cui pare precipitare il ritmo della proposizione), che fa da 'anima' all'impresa, diventandone il superbo motto. In questo senso, nell'impresa di Engramma, il passo del *De vinculis* si è prestato a fare bensì 'anima' (come, coerentemente con la trattatistica, sarebbe stato il suo mestiere) ma anche, un po', da 'corpo' (in una modalità che, secondo la precettistica, a dire il vero sarebbe impropria): il 'corpo' dell'impresa è infatti costituito sia dal serpente *ouroboros* – a dire la possibilità sempre urgente di una nuova nascita: la promessa, ora e qui, di Rinascimento – ma anche l'archeologico anello di pietra che reca incisa l'epigrafe latina, e attorno cui il serpente avvinghia le sue spire**.

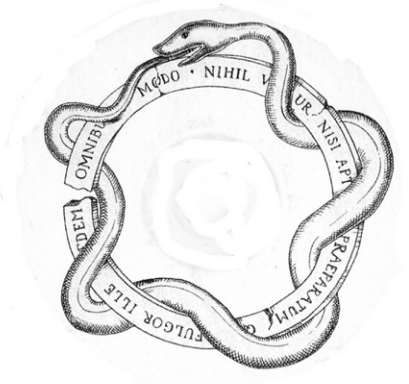
In altre parole, potremmo dire che in questa impresa la catena di parole, fondendosi con la figura del serpente che sulla loro epigrafe si avvinghia, inquadrano, fanno cornice a una coppia di parole che sono, in certo qual modo, parole al grado superlativo: parole più incise, pregne di senso e

perciò poste al centro; parole che, cavate da quella stessa catena, riescono a rappresentare tutte le altre parole consorelle in una sintesi efficace. Così un'immagine fatta di elementi diversi, fra i quali ci sono figure ma anche parole (il serpente e il cerchio di pietra, ma anche l'epigrafe incisa) corre intorno al campo – anzi si snoda, perché di un serpente si tratta – e 'lascia campo' non già (come la trattatistica parrebbe prevedere) al corpo/immagine ma a due parole, il motto/anima (già peraltro leggibile nell'epigrafe circolare, dove però è trattato solo come immagine) che si riprende così una posizione protagonista**.

Ma torniamo al testo da cui ha tratto ispirazione e senso l'impresa di Engramma: viene dal filone aureo della grande sapienza rinascimentale: sapienza circolare, sapienza intellettuale ed estetica, della mente e dei sensi. Perché era (perché è) urgente reinventare una qualità virtuosa – né diffidente né sociopatica – delle relazioni interpersonali: un linguaggio che affianchi alla paziente tessitura della razionalità, la recuperata energia che scaturisce dalla *vis imaginalis*. Ritrovare parole, ma anche immagini belle e splendenti come cristalli da cui riverberi luce ed energia. Il passo che si è prestato a far da anima e da corpo all'impresa è tratto dal *De vinculis in genere* – quello in cui Giordano Bruno pone la *Vincibilis conditio*:

> Nihil vincitur nisi aptissime praeparatum, quia fulgor ille non eodem rebus omnibus communicatur modo.
>
> Nulla si vincola se non è predisposto nella forma migliore al vincolo, perché è una scintilla che non si trasmette a tutte le cose allo stesso modo (*De vinc. in gen.* II).

Per dare effetto ai vincoli ci vogliono *tempus* e *locus* opportuni:



> Sicut non ubique neque semper, quamvis optima iaciantur semina, rerum propagatio consequitur, ita neque irretientia vincula perpetuo et ubique, sed apto tempore et subiectorum congrua dispositione virtutem concipiunt effectus (*De vinc. in gen.* XVII)..

Nè *semper* né *ubique* i semi saranno fertili; così anche i vincoli non hanno sempre e ovunque virtù di efficacia. Tempo e luoghi felici, dunque, ma anche – come ricorda Giordano Bruno qualche pagina più avanti nello stesso trattato – considerato che i Greci "in eadem ara Amorem atque Fortunam colebant", ci vogliono passione e, insieme, fortuna. Infatti:

> Nobis vero tum amor tum omnis affectus valde pratica est cognitio (*De vinc. in gen.* XXV).
>
> Per noi in realtà l'amore e ogni altra passione è una forma molto pratica del conoscere (*De vinc. in gen.* XXV).

Uno sfavillio di intelligenza che si trasmette vincolando anche, e soprattutto, se stessi:

> Vincitur maxime aliquid per hoc quod aliquid sui est in vinciente, vel ideo quia per aliquid sui vinciens imperat illi.
>
> Riesce il vincolo soprattutto se nel vincolante il vincolato riconosce qualcosa di sé, o anche perché, grazie a quel qualcosa di sé, il vincolante su di lui esercita vincolo (*De vinc. in gen.* VI).

La catena del vincolo passa dunque per quell'*aliquid sui* che l'uno intravede nell'altro, in forza del quale il legame si instaura. Ragionando sui vincoli, Giordano Bruno parla contemporaneamente – nello stesso trattato, con le stesse parole – di vincoli magici, di passioni erotiche, di legami pubblici e politici: la relazione fra individui si dà solo alla luce di un fulgore; il vincolo è un "lampo che lega" e che presuppone un campo magnetico interattivo tra sorgente e punto di scarico. Da qui l'impresa di Engramma. *Fulgor ill*e, in cui si avverte l'eco e l'impronta del desiderio di un gioco corale per una vita attiva e luminosa.

English abstract

The revolution we call the 'Renaissance' is the invention of a new theory of individuality. As a new centrality is conferred upon the singular profile of each individual, the heraldic emblems of 'family', the arms of nobility, retreat into the background. What triumphs is the 'impresa' which celebrates one, and only one, clearly identified and inimitable, subjectivity. According to Renaissance treatists Paolo Giovio, Andrea Alciato and Filippo Piccinelli, the 'impresa' is built on the relationship between 'body' and 'soul', between image and word, and is called to compete in the quest for a new horizon of meaning.

The date of the 'impresa' invented for Engramma is the year 2000, also the birth year of the journal "La Rivista di Engramma". The 'body' is composed by a symbolic snake that winds on a stone ring on which a passage of *De vinculis in genere* by Giordano Bruno is inscribed:

"Nothing binds itself unless it is predisposed to the best form of binding, because it is a spark that is not transmitted to all things in the same way" (*De vincingen* II).

* * *

*Questo paragrafo rielabora spunti già presenti nel mio *Fantasmi dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017 (in particolare le pp. 222-252; 395-440)

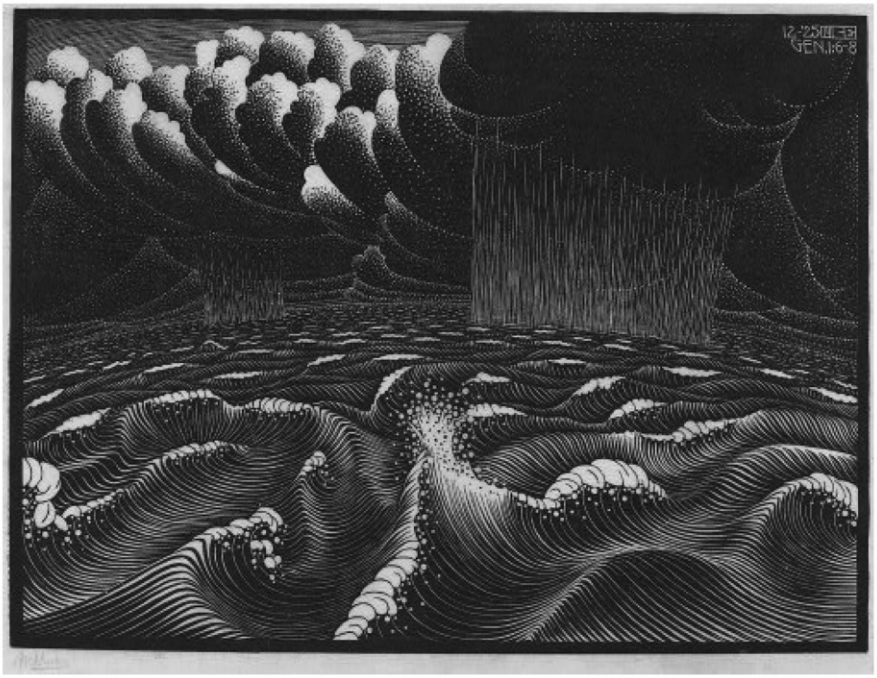
** Il nome del giovanissimo grafico che nel 2000 ha disegnato la prima versione dell'impresa di Engramma è Alessandro Sanavia; intorno al 2003 l'impresa è stata ridisegnata da Lorenzo Bonoldi e da Valentina Rachiele.

La parola e l'immagine della 'materia'

Una breve riflessione storico-filosofica

Giovanni Cerri

O glücklich, wer noch hoffen kann
aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen!
Goethe, *Faust*, 1064-1065



Maurits Cornelis Escher, Le acque primordiali della *Genesi* (1925-1926).

Quando, un'infinità di anni fa, iniziai a seguire i corsi del primo liceo classico, iniziai a seguire ovviamente anche il corso di *Filosofia*, che in realtà era ormai, secondo i programmi scolastici di allora (1955-56) una storia della filosofia (ai tempi di mio padre si trattava invece di filosofia sistematica). Il primo contatto con questa materia, dalla quale, adolescente com'ero, mi aspettavo moltissimo, quasi la chiave dell'esistenza, fu assai strano. Talete: il principio del mondo è l'acqua; Anassimandro: no, è

l'infinito; Anassimene: no, è l'aria; Eraclito: no, è il fuoco. Poi Parmenide: l'Essere (davvero incomprensibile!). Empedocle passava da uno a quattro: terra, acqua, aria, fuoco, i famosi quattro elementi! Così il manuale scolastico. Per alcune settimane continuai a chiedermi stupefatto: che è questa strana pretesa di ridurre la pluralità del mondo, l'infinità delle sostanze chimiche presenti in natura, a derivati di un'unica sostanza originaria? Strano preconcetto! Un tic intelletuale primitivo?

La mia professoressa di filosofia era intelligente, colta e preparata, ma la sua mente (me ne resi conto solo in epoca successiva) era letteralmente bacata dall'idealismo o neo-idealismo crociano, allora imperante e imperversante. Le chiesi: "Perché, in che senso, per quale motivo mai Talete sosteneva che l'origine (ἀρχή) di tutte le cose è proprio l'acqua, solo l'acqua?". Risposta della professoressa: "Non dice banalmente e materialisticamente che è l'acqua, bensì l'*acquaticità* come concetto". Cominciai allora a capire, nella mia mente di ragazzo ancora ignorante ma curioso, che qualcosa non funzionava. Erano i filosofi arcaici a dire sciocchezze o a dirle erano gli storici della filosofia antica?

Il dubbio, corrosivo, rimase dentro di me per decenni e decenni, vi rimaneva ancora quando ero ormai specialista e professore di grecità arcaica, anche quando, a partire dagli anni Novanta, cominciai ad occuparmi specificamente di filosofia pre-socratica, di Senofane, Parmenide, Empedocle, Eraclito. "Perché mai erano convinti che tutte le sostanze e tutti i corpi dovessero necessariamente essere derivazioni di uno, due, tre o quattro elementi?". Continuavo a leggere con attenzione una massa enorme di letteratura critica moderna. Non ho mai trovata una proposta di soluzione del problema; ciò che è più strano, mai nemmeno la sua impostazione. Come se tutto fosse *de plano*! Solo in epoca molto più recente, in una fase avanzata dei miei studi sull'argomento, mi balenò alla mente la soluzione, attraverso un ragionamento che è insieme di antropologia e di epistemologia storiche: forse peccando un poco di presunzione, credo che non sia inutile illustrarlo, sia pure in forma sintetica.

L'uomo, qualsiasi uomo, anche quello dell'età più primitiva, contrappone naturalmente la propria mente, i propri pensieri, alle cose che lo circondano, delle quali ovviamente fa parte anche il suo corpo. E trova le due entità radicalmente eterogenee. I pensieri, a differenza delle cose esterne, si possono trasmettere ad altri solo per via simbolica; i simboli, che sono oggetto di senzazione da parte di altri, viaggiano nello spazio dal soggetto al suo interlocutore, ma i pensieri in se stessi non sono spostabili dalla

propria mente altrove nello spazio, perché hanno una consistenza solo mentale, hanno la propria sede solo nell'immaginazione, la quale palesemente non ha dimensione spaziale; proprio per questo possono cogliere cose non presenti nello spazio circostante, realtà lontane nello spazio e nel tempo, senza dover impiegare tempo per viaggiare verso posti che si trovano altrove rispetto alla persona pensante, per riattualizzare cose e fatti passati, per immaginare fatti futuri, per creare immagini di cose inesistenti, pure costruzioni fantastiche.

Ben prima che nascesse la ricerca fisica dei Milesii, questa intuizione primigenia si trova già espressa, con vivezza impareggiabile, nell'epica omerica, repertorio enciclopedico della cultura popolare coeva. E ciò avviene in una similitudine, in un paragone inteso a rappresentare la velocità sovrumana e atemporale con cui una divinità, a differenza di un corpo umano o animale, può spostarsi istantaneamente da qualsiasi luogo ad un altro, per quanto distante esso sia (*Il.* 15, 78-84):

> ὣς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
> βῆ δ' ἐξ Ἰδαίων ὀρέων ἐς μακρὸν Ὄλυμπον.
> ὡς δ' ὅτ' ἂν ἀΐξῃ νόος ἀνέρος, ὅς τ' ἐπὶ πολλὴν
> γαῖαν ἐληλουθὼς φρεσὶ πευκαλίμῃσι νοήσῃ
> ἔνθ' εἴην ἢ ἔνθα, μενοινήῃσί τε πολλά,
> ὣς κραιπνῶς μεμαυῖα διέπτατο πότνια Ἥρη

> [Zeus] disse così; non disobbedì la dea dalle bianche braccia, Era,
> e si slanciò dai monti dell'Ida sull'alta vetta d'Olimpo.
> Come quando si slancia il pensiero di un uomo, che molti paesi
> ha visitato e pensa con lucida mente
> "potessi essere lì, oppure laggiù", e molti luoghi rammenta,
> con brama così rapinosa attuò il suo volo Era veneranda.

È normale in Omero che gli spostamenti degli dei siano molto più veloci di quelli umani. Gli uomini devono effettuare i percorsi a terra procedendo a piedi o trasportati da un carro; se tra i percorsi a terra si interpone un tratto più o meno vasto di mare, ci sono i lunghi tempi di imbarco, di navigazione, di sbarco. Gli dei invece procedono a volo attraverso l'aria, come uccelli o agenti atmosferici. Tuttavia anche il volo ha una sua durata, per quanto relativamente breve. Ma qui Omero vuole dire una cosa molto particolare. In questo caso specifico il volo di Era fu 'istantaneo', nel senso letterale del termine. Ebbe la durata di un attimo puntuale, cioè non ebbe durata. Quindi, ancora più eterogeneo degli usuali voli divini rispetto alla lentezza degli uomini che viaggiano in carne e ossa. Come

rendere a pieno l'idea? L'unico strumento poetico a disposizione è la similitudine. Nell'ambito dell'esperienza umana c'è però un solo paragone disponibile per uno spostamento istantaneo in senso stretto tra luoghi lontani fra loro: quello con la fantasia umana. Così, paradossalmente, per rappresentare la velocità più eterogenea che si possa pensare rispetto a quella dell'uomo, si fa ricorso proprio all'uomo, non però al suo corpo, pesante e ostativo, ma alla sua mente, al suo νόος, propriamente alla sua 'visione intellettuale'.

Un uomo determinato (un Ulisse) ha compiuto nell'arco della sua vita passata molti viaggi in terre lontane, delle quali di tanto in tanto lo assale la nostalgia. Forse è ormai vecchio; comunque non ci si può sobbarcare a così lunghi, faticosi e costosi spostamenti solo per il capriccio di rivedere luoghi, di essere di nuovo su isole, su golfi, su monti, in città viste nel passato. Tuttavia l'uomo può ricorrere ad uno strumento sovrumano, in qualche modo divino, che è in lui stesso: alla memoria, meglio, all'anamnesi fantastica, alla visione intellettuale, al νόος. Si concentra, ripensa, ed ecco davanti agli occhi della sua mente i posti più lontani, proprio come se stesse lì, di persona: l'agorà di Sparta, la pendice del Parnaso, la nave tra le due rive dell'Ellesponto, il porto di Mitilene, la costa scoscesa di Corcira. Non potrebbe emergere più nitida, di quanto non sia in questi versi, l'opposizione ancestrale, ad un tempo semantica e ontologica, tra corporeità e mentalità.

Dunque, il pensiero, i pensieri, non sono né nello spazio né nel tempo; solo il pensante li percepisce, non sono percepibili da nessun altro soggetto, se non per via simbolica (gesti, richiami inarticolati, parole). Non hanno peso, come tutte le cose che prendiamo in mano, sulle spalle o sulla testa col cercine (pensiamo alla prassi inveterata delle donne che portano a casa l'acqua dal pozzo o dalla fonte). Questa è la loro natura, contrapposta alla natura delle cose del mondo oggettivo.

Qual è allora la natura del mondo oggettivo? Cioè, delle cose circostanti, vicine o lontane nello spazio e nel tempo, comunque reali in se stesse, oggetto o possibile oggetto dei sensi sia del soggetto pensante sia di tutti gli altri soggetti pensanti. La loro 'natura': cioè quel *quid* o τί che, per quanto diverse le une dalle altre, le distingue tutte dai pensieri e permette loro di essere in un posto e in un tempo determinati, nonché di venir percepite dalle menti umane o animali attraverso i sensi; quel *quid* o τί che è l'essere cose, non pensieri, la "cosalità".

Con tutto ciò intendo dire che una qualche nozione di 'materia', per quanto indefinita e sub-conscia, sussiste nella struttura della personalità di base di ogni individuo umano, quale che sia il grado o il tipo di cultura e di civiltà in cui è immerso. Al momento storico opportuno, questa nozione, idea o sensazione generica comincia ad attingere il dominio della coscienza, a diventare oggetto di riflessione teorica e di indagine scientifica, con esiti sempre nuovi, che nello stesso tempo confermano, ma 'falsificano' (nel senso popperiano del termine) e superano le rappresentazioni precedenti.

È questo appunto il momento aurorale che nella storia del pensiero greco antico è rappresentato dai cosiddetti Presocratici e dai loro tentativi di individuare la natura unitaria delle cose esterne (φύσις), il loro principio (ἀρχή), il sostrato (τὸ ὑποκείμενον), l'invariante nella varianza delle cose: l'acqua? la continuità spaziale? l'aria? il fuoco? ecc.

Così nasce la nozione di 'materia', in un primo tempo concepita e formulata in maniera quasi istintiva, poi sempre più cosciente e cangiante con l'affinarsi della civiltà. In Grecia si mostra già affermata pienamente negli scritti di Aristotele, attraverso l'uso ormai tecnicizzato del termine ὕλη ('materia').

Ed è proprio Aristotele, in uno dei vari luoghi della sua opera nei quali schizza un abbozzo storico degli inizi della ricerca fisica, a delineare con segno sicuro lo sviluppo storico per cui i 'principî' (ἀρχαί) postulati dai Milesi vengono a configurarsi come prodromi del successivo concetto di materia ὕλη (*Metaphys.* 1, 3, 983 b 6 sgg.):

> τῶν δὴ πρώτων φιλοσοφησάντων οἱ πλεῖστοι τὰς ἐν ὕλης εἴδει μόνας ᾠήθησαν ἀρχὰς εἶναι πάντων. ἐξ οὗ γὰρ ἔστιν ἅπαντα τὰ ὄντα καὶ ἐξ ο ὗ γίγνεται πρώτου καὶ εἰς ὃ φθείρεται τελευταῖον, τῆς μὲν οὐσίας ὑπομ ενούσης τοῖς δὲ πάθεσι μεταβαλλούσης, τοῦτο στοιχεῖον καὶ ταύτην ἀρ χήν φασιν εἶναι τῶν ὄντων, καὶ διὰ τοῦτο οὔτε γίγνεσθαι οὐθὲν οἴονται οὔτε ἀπόλλυσθαι, ὡς τῆς τοιαύτης φύσεως ἀεὶ σωζομένης.
>
> Tra coloro che per primi filosofarono, i più ritennero che fossero principi di tutte le cose soltanto quelli sotto specie di materia: ciò da cui consistono tutte le cose che sono, ciò da cui provengono all'inizio e ciò in cui si risolvono al termine, mentre la sostanza resta, ma si trasforma per i fenomeni cui soggiace, questo dicono che sia elemento e principio delle cose che sono, e pensano che, grazie ad esso, nulla nasca né muoia, nella misura in cui si salva comunque tale natura.

A fronte della razionalità di ogni fenomeno, quale emergeva con assoluto nitore non appena la ricerca naturalistico-matematica ne avesse chiarito la dinamica, andò imponendosi un postulato scientifico di evidenza immediata, perciò ancor oggi valido, provvisto della stessa cogenza che inerisce ad un postulato matematico o geometrico: l'impensabilità di processi fisici che implichino creazione di materia dal nulla o distruzione di materia nel nulla. A ben vedere, è lo stesso principio affermato dalla legge della conservazione della massa, enunciata nel 1789 da Lavoisier, che lo verificò sperimentalmente, bilancia alla mano. Esso fu certamente alla base del pensiero presocratico, fin dal suo nascere, e della ricerca di un elemento o di elementi primigeni e indistruttibili, che, con i loro processi di condensazione, rarefazione e mescolanza reciproca, potessero spiegare i fenomeni che cadono sotto i nostri sensi – cioè la continua trasformazione del mondo – senza dover ricorrere all'idea assurda della creazione e distruzione di materia.

L'idealista, più in generale il mentalista, penserà che il vero reale sia proprio l'idea di 'materia', sostanzialmente creatrice della 'materia esterna', intesa come parto del pensiero razionale. Il materialista penserà invece che quell'idea di 'materia' è sbocciata nella mente umana perché indotta in lei dal mondo esterno, dalla 'materia reale', nella quale l'uomo e l'animale sono immersi, avendone percezione motivata e veritiera; e che anche le menti degli uomini e degli animali sono in ultima istanza 'materia'.

Ma ancor oggi (Anno di Grazia 2017) alla mente di ognuno di noi, manovale o impiegato, intellettualino umanistico o fisico laureato, idealista o materialista, la parola 'materia' suona oscura, l'immagine relativa si profila enigmatica. Non meno che alla mente di quei primi pensatori presocratici che aprirono la via della ricerca.

English abstract

Why did Ionian Pre-Socratic thinkers strangely persist on searching for just one primeval element from all the substances which form our world, e.g. water or infinity or air or being or fire, and so on? Was it an irrational tic of the archaic mind? Historical and anthropological reconsideration demonstrate that it was an early attempt to single out what is common to all real things, as opposed to their immaterial reflections in the human mind – a prenotion of 'matter'. This cognitive progression had already been accurately described by Aristotle, who saw in those στοιχεῖα the most ancient prefigurations of the modern concept of ὕλη.

Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*

Gioachino Chiarini

Sono almeno quasi due secoli che ci si scervella e accapiglia a causa del possibile significato da assegnare al cosiddetto Quadrato magico, più comunemente noto come SATOR.

Si tratta di un indovinello d'età neroniana ideato dapprincipio in connessione con le iniziazioni mitraiche dell'esercito imperiale romano e passato *de plano* nel IV secolo d.C. dal mitraismo al cristianesimo – mutando funzione e simbologie, ma senza perderci quanto a successo e popolarità: che in qualche modo dura sino a oggi.

La forma originaria del testo era rovesciata rispetto a quella affermatasi nella cultura cristiana: SATOR non stava al primo posto, bensì all'ultimo, in una sequenza di cinque parole di cinque lettere distribuita su cinque righe che si presentava come nell'immagine qui accanto (fig.1).

Il latino è impeccabile, le parole si leggono da sinistra a destra e da destra a sinistra, dall'alto in basso e dal basso in alto, ma l'unica parola che lo

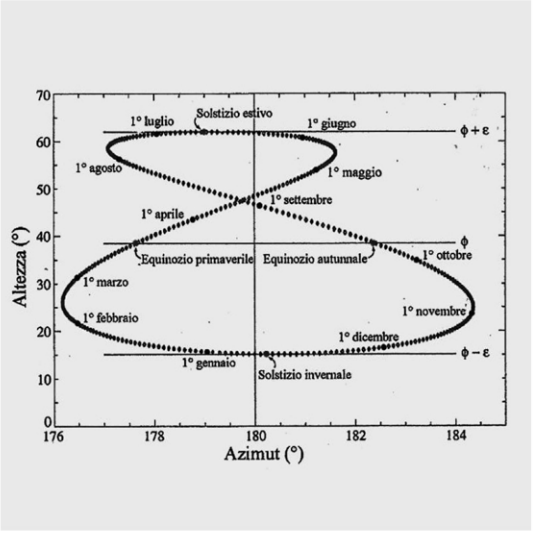
1| Il Quadrato magico del SATOR.

fa senza mutare di significato (trattandosi di un palindromo) è il doppio TENET che si incrocia nella N del mezzo (III riga): ROTAS (I riga) è un accusativo femminile plurale e si oppone a SATOR (V riga) nominativo maschile singolare, OPERA (II riga) è un accusativo neutro plurale e si oppone ad AREPO (IV riga) che è solo il suo rovescio e preso a sé non significa nulla.

Tenendo a mente tali caratteristiche, la lettura deve assecondare in tutto e per tutto forma, natura e disposizione delle cinque parole, e ancor prima il loro significato, in una sorta di sinergia che fa pensare alla collaborazione tra le due manovelle del tornio.

Il soggetto è SATOR, che vuol dire "il seminatore". Il seminatore opera seguendo lo stesso metodo con cui in precedenza ha arato: procede infatti, in entrambi i casi, con andamento bustrofedico, cioè "a giro di bue": terminato il primo tratto inverte la direzione e procede in linea opposta ma parallela alla precedente, terminata la quale torna a girare, continuando allo stesso modo fino alla fine dell'area interessata.

Dunque la lettura deve rispettare un andamento bustrofedico. I testi bustrofedici greci e latini cominciano tutti da sinistra. Da ROTAS non si può partire in quanto verremmo subito bloccati da AREPO, che non significa nulla. Si deve perciò partire proprio da SATOR, in basso, ottenendo: SATOR OPERA TENET. Oltre non si può andare: è di nuovo AREPO che lo vieta. Ma TENET, essendo un palindromo, ci invita a procedere in senso



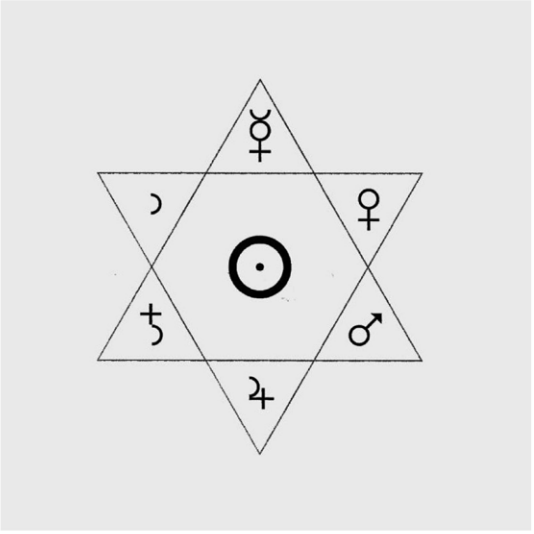
2 | Analemma solare.

contrario. Otteniamo: TENET OPERA SATOR. Che vuol dire: "In una prima fase il Seminatore svolge il proprio compito salendo dal basso verso l'alto"; in una seconda fase il Seminatore prosegue verso l'alto invertendo però la direzione".

OPERA, si badi, è un plurale iterativo; ciò implica che il Seminatore giunto al punto sommo ripete l'operazione in senso inverso, sinché, ritoccato il punto minimo riprende a salire: come ci conferma il fatto che, mettendo temporaneamente da parte sia OPERA che il suo scomodo opposto AREPO, la lettura bustrofedica dà SATOR TENET ROTAS TENET SATOR TENET ROTAS... all'infinito. Con questo, il messaggio si fa più evidente: "Il Seminatore compie ripetutamente il proprio compito reggendo con precisione le ruote del carro".

Dunque, il Seminatore è il Sole che ascende sul suo carro dal Solstizio d'inverno verso la discriminante dell'Equatore, raggiunto il quale, nell'Equinozio di Primavera, prosegue invertendo la rotta sino a toccare l'apice del Solstizio d'Estate, per poi ridiscendere e poi di nuovo risalire ecc. Tale spiegazione ci è confermata sia dalla figura dell'Analemma solare, sia dal significato delle sigle.

L'Analemma solare è il tracciato "a 8" compiuto annualmente dal Sole come appare da un medesimo punto di osservazione alla medesima ora (fig. 2).



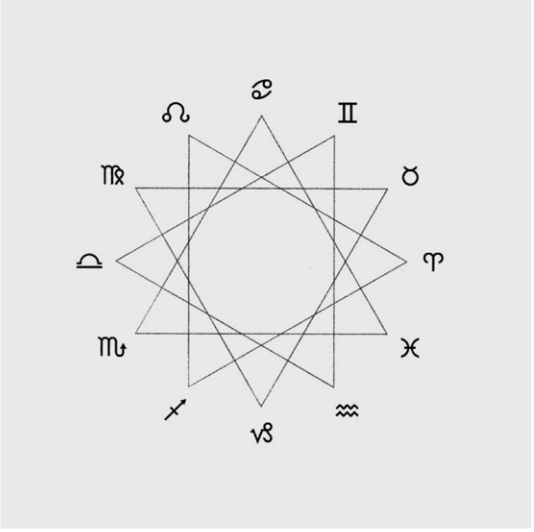
3 | Il Sole i 6 pianeti.

Ma anche le sigle ci aiutano. N significa NODUS ("nodo"), e indica ancor oggi il punto di inversione equinoziale. La T in alto del TENET verticale si riferisce al TROPICUS ("tropico") estivo, la T in basso al TROPICUS invernale. Le E intermedie indicano l'ERROR (cioè lo "spostamento") dell'astro.

In armonia con tutto questo, tornando al misterioso AREPO (IV riga), ci accorgiamo che, al contrario di OPERA, il suo è un puntare verso l'alto, cioè alla T somma del TENET verticale (I riga), col quale disegna un vettore triangolare, mentre OPERA (II riga) puntando verso il basso disegna un vettore triangolare con la T inferiore di TENET (V riga). Si ottiene in tal modo una perfetta Stella a sei punte: il Sole incoronato dai sei rimanenti pianeti (fig. 3).

Ripetendo l'operazione da destra a sinistra e da sinistra a destra, si ottine una seconda Stella a sei punte che, sommandosi e incrociandosi alla precedente dà una perfetta Stella a dodici punte: il Sole, re del tempo, incoronato dai dodici segni zodiacali (fig. 4).

Il Sole-Mitra in posizione mediana rispetto ai sei restanti pianeti e il Sole-Mitra al centro della Ruota zodiacale sono due caratteristiche fondamentali della disposizione simbolica dei Mitrei – quei luoghi di culto dedicati alle iniziazioni mitraiche dell'esercito imperiale romano presso i quali più numerose, anzi quasi esclusive, sono le testimonianze pervenuteci del SATOR.



4 | Il Sole e i 12 segni zodiacali.

Dopo la sconfitta patita da Giuliano l'Apostata – temporaneo restauratore mitraico – da parte dei Persiani, i riti mitraici scompaiono, ma il SATOR prosegue il suo cammino: con SATOR al primo posto in omaggio a Cristo "nuovo Sole" e "buon Seminatore". La N al centro diventerà, di conseguenza, un riferimento a NAZARENUS.

* Su ciò e per maggiori approfondimenti in merito all'analisi qui condensata si veda il mio recente *Il Sator e il Duomo di Siena*, Nuova Immagine, Siena 2017.

English abstract

The so called 'Magic Square' (Sator/Arepo/Tenet/Opera/Rotas) was created under Nero, the Emperor of Rome. Read correctly, it will be plain that Sator is the Sun, that is, the god Mythras, the 'Deus Invictus' of Roman military initiations; in the second half of the 4th century, Jesus Christ (the Nazarenus)began to be referred to as the "New Sun".

Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio

Luca Ciancabilla

11 marzo 2016, tarda sera: tutti pronti per la mattanza. Si sa perfettamente dove si trovano i pezzi, quali sono i muri che li ospitano, come raggiungerli senza troppi rischi. Il buio è un amico. Muoversi nell'oscurità facilita il fattore sorpresa, perché è meglio agire senza troppo clamore, almeno in questa fase iniziale. 12 marzo, notte: gruppi di ragazzi si muovono come fantasmi per le vie di Bologna, decisi a non fare prigionieri. Costi quel che costi. Le direttive sono chiare, le aspettative alte. Mattina: l'adrenalina scorre a fiumi. La fatica è stata tanta, ma la gioia per l'impresa compensa lo sforzo, anzi. Tutto si chiuderà a breve, poi comincerà un'altra storia, o meglio, si potrà dire che si è fatta la storia. Bisogna stare calmi, agire con metodo e non lasciare spazio all'improvvisazione. Ora, come prevede il copione, manca solo il gran finale, la preda più pregiata. Lo si è stabilito da tempo: non deve essere trattata come le altre, questo è chiaro. Si deve agire lentamente, senza più alcuna premura di nascondersi, tutt'altro. Al suo cospetto farà addirittura capolino una banda musicale, sarà una grande festa, aperta a chiunque vorrà partecipare. Tutto dovrà andare al rallentatore, e affogare nel grigio non sarà sufficiente, bisognerà andare oltre. Si dovrà anche scorticare, lentamente, senza alcuna pietà, senza alcuna esitazione. Nemmeno un brandello di pelle del corpo della vittima dovrà correre il rischio di cadere in mano al nemico. Nulla dovrà rimanere a disposizione di quegli avvoltoi, nemmeno ciò che resterà della carcassa.

Tarda mattina. Davanti alla facciata dell'XM 24 si è appena arrivati all'apice di un terribile, per taluni, scempio, per altri di un glorioso ultimo atto di resistenza [Fig. 1]. L'inaspettata eutanasia avviata da Blu su tutte le sue pitture bolognesi, quelle non ancora distrutte dal tempo e dagli uomini, quelle scampate alle politiche urbanistiche, si sta per completare, trionfalmente, senza intoppi. Il grande murale che qualche tempo prima aveva permesso la salvezza del centro sociale, che aveva difeso quegli spazi dalla oliatissima macchina della *gentrification*, è stato sacrificato al bene più importante: la libertà. È stata dura, ma tutto è andato per il verso giusto. Nessuno ha deluso le attese, nessuno ha indietreggiato, anche coloro che si stavano facendo corrompere dalla bellezza dell'arte, o cadendo in facili sentimentalismi, non hanno indugiato un istante: "rimpianti sì, ma nes-

sun rimorso" (Cacucci 1994) le uniche parole che echeggiano quel giorno nell'aria, rimbalzando fra un palazzo e l'altro.

Poco importa che i disegni di Blu non ci siano più. Che quella traccia della storia della pittura bolognese del XXI secolo sia stata cancellata. Distrutta per sempre. Non è questa la questione. Nella Street Art vige la legge che tutto si consuma e tutto si evolve verso nuove forme di vita, in una rigenerazione continua e infinita:

> Nel passaggio del tempo e nella inesorabile degradazione delle opere sui muri e sugli intonaci cittadini sta il seme stesso della loro rigenerazione, di una vita in continua espansione, di una rinascita senza fine e senza limiti di spazio e di tempo perché alla naturale morte di una pittura su un muro all'aperto seguirà l'esecuzione di un'altra, se non su quello stesso supporto, perché perito insieme alla pittura medesima, su quello a fianco, se non per mano del primo autore, di un altro, indistintamente, senza alcuna regola o premeditazione, in un moto continuo che è l'emblema stesso della vita e del suo progresso naturale (Ciancabilla 2015, p. 53).

Semmai conta che non sia stato il naturale corso delle stagioni, il consueto mutare del derma del tessuto urbano, a decretarne la fine, bensì le mani del suo artefice. Conta che Blu non abbia rinnegato la sua Bologna,

ma dimostrato a tutta la città, anche a quella risicata porzione che non lo conosce affatto, o che gli è indifferente, di che tempra è fatto. Che abbia, ancora una volta - l'ennesima - combattuto per gli ideali che lo hanno reso un artista di grido. Per quegli stessi valori di cui trasudano i suoi muri dipinti. Che chi non lo ha rispettato, si è meritato la giusta lezione. Davanti al mondo. Perché se Blu non c'è più, se tutta la sua produzione felsinea è stata cancellata, sepolta da una valanga di grigio, la colpa è solo ed esclusivamente di una maledetta mostra. Di quelli che l'hanno promossa, ideata e resa possibile. Il *landlord* di Bologna e provincia, qualche curatore egocentrico, alcuni conservatori e restauratori arrivisti, che invece di pensare a Vitale, Amico o Guido, hanno voluto mettere il becco nel campo della Street Art. Anzi, peggio, nel suo capitolo più alto. Non capendoci evidentemente nulla, visto che hanno avuto la bella idea di considerare quegli esempi della prima pittura murale di Blu come delle opere d'arte, e dunque di restaurarle onde aspirare alla loro futura conservazione; dato che, cosa ancora più orribile e meschina, ne hanno favorito la musealizzazione a spregio della volontà del loro creatore, del loro contesto originario, della stessa natura effimera di quella pratica artistica, della sua indipendenza dai vincoli dal mondo dell'arte e delle istituzioni.

Che ci si rivolgesse a quei loschi figuri per qualsiasi lamentela o rimostranza. Gli amanti dell'arte di Blu, i suoi ammiratori, o semplicemente i cittadini che ogni mattina posavano gli occhi su quei monumenti dell'Arte Urbana, dovevano sapere a chi indirizzare ogni richiesta di risarcimento. Tutti coloro che reclamavano il diritto a poter godere di siffatte bellezze (almeno fino alla loro naturale e inevitabile dipartita dal mondo) dovevano aver ben chiaro di chi fosse la colpa. Inutile protestare per quel gesto estremo. Chiedersi se, nella peggiore delle ipotesi, fosse il frutto di una macchinazione ben orchestrata da un gruppetto di tediosi scrittori megalomani affetti da turbe manicheiste condite in una ricca salsa 'Gauche caviar', decisi a sfruttare l'occasione per ingrassare il loro curriculum di sedicenti giustizieri senza macchia, o, nella migliore, il risultato di un estremo, sincero slancio di orgoglio, dettato dall'amor proprio, dall'egoismo, o, come proposto da una certa vulgata dissidente, semplicemente dal proprio smisurato ego. Porsi quel genere di domande voleva significare non aver capito proprio nulla di Blu. Non aver compreso che quel 'sacrificio' era stato necessario per dare forma e sostanza a qualcosa di ancora più straordinario, non aver intuito che ciò che realmente contava non era quello che c'era sui muri prima dell'11 marzo, ma quello che ne aveva preso il posto.

Immagine tratta da Artribune.

Si trattava solo di immergersi nel grigio, guardarvi dentro, senza troppi pregiudizi, senza alcuna indulgenza per il passato, e trarne le dovute considerazioni. Perché i muri, comunque sia, sanno ascoltare, ma soprattutto parlare, anche se non mostrano disegni colorati. Perché certe battaglie si possono condurre anche senza ricorrere ai consueti "schizzi ironici e bizzarri sulla vita moderna" (*Blu per Wooster Collective*, 18 novembre 2004). Senza affidarsi ai soliti omini, ometti, omacci, omoni, omiccioli, omiciattoli, ominoni, omuncoli, umanoidi. Senza scendere a compromessi con l'ordinaria rappresentazione di un'umanità misera e meschina. Senza più nero, bianco, rosso, giallo, verde, arancio, ma solo col grigio, il colore dell'oblio, dell'indifferenza, del torpore in cui tutti noi altri viviamo. Il colore dell'aria tossica che respiriamo.

Niente più Blu, ma solo *Grigio di Blu* [Fig. 2], in quanto tono che diviene all'unisono sia forma che contenuto. Alla faccia di chi credeva che in nessun'altra disciplina artistica come la Street art l'immagine e i significati di cui essa viene caricata fossero praticamente tutto. A dispregio di coloro che pensavano che qualsiasi riflessione sull'opera pittorica di Blu non potesse non prescindere da quella per la visualità delle immagini da lui rappresentate, dal valore simbolico che portano con loro stesse e che vogliono trasmettere, né, inevitabilmente, dalla tradizione iconografica a cui fanno riferimento. Alla faccia di quegli storici dell'arte che avevano

tentato di sistematizzare le sue immagini, di categorizzare la sua attività artistica fra le tradizionali discipline del disegno. Che lo avevano bollato come uno fra i migliori interpreti della rinascita della pittura murale italiana.

Ora bisognava fare i conti con questa trionfale e breve parentesi iconoclasta, con questa virata verso il concettuale più estremo attraverso una kermesse ad alto tasso mediatico. Con il passaggio delle immagini alla non immagine. Dai disegni, al colore puro (o meglio neutro). Non un happening, ma una performance che portava in dote l'ennesima radicalizzazione verso l'effimero di un artista che, negli ultimi tempi, aveva fatto della fragilità della materia uno dei punti chiave della propria ricerca artistica urbana. Un gesto radicale incarnante una decisa volontà di rottura. Non con il disegno, con la pittura figurativa, ma con il passato. Come non percepire la novità di tutto questo, il suo significato profondo e drammatico. La portata rivoluzionaria di un ritorno alle origini, alla purezza della Street Art della prima ora, intesa come *guerrilla art*, come momento di condivisione e partecipazione, attraverso la negazione e l'azzeramento di tutto quello che, entrato nelle mire museografiche dei benpensanti, nei desiderata degli amanti del profitto, non poteva più rispondere alle aspettative sociali, culturali e politiche che ne avevano fondato l'esistenza.

Dopo tutto ciò, dopo il *Grigio di Blu*, Bologna era molto più ricca di prima: altro che accusare Blu di aver privato la città di alcuni fra i suoi maggiori tesori pittorici contemporanei. Per i poveri di spirito che non lo riconoscevano, che nonostante tutto non avevano ancora capito che la Street Art poco o nulla ha a che fare con la pittura tradizionale, e che tecnicamente non è destinata a durare, rimanevano sempre le opere staccate e poi mummificate nel Museo della Città di Bologna o, in alternativa, quel poco di Blu prima del *Grigio di Blu* sfuggito alla nottata dell'11 marzo.

Come l'enorme pezzo sopravvissuto in zona Roveri, firmato da Blu ed Ericaeilcane, e intitolato convenzionalmente *The golden cage* [Fig. 3], all'evidenza una straordinaria rilettura, impregnata del consueto nichilismo, dell'antico tema del *Memento mori*. Che importanza può aver oramai dare la parola alle immagini. Che inutile perdita di tempo. Per Bologna non è più tempo di immagini, e così sarà almeno fino a quando esisterà il *Grigio di Blu*. E che nessuno osi toccarlo, ardisca strapparne anche una piccola porzione, metterla su tela e dotarla di una bella cornice nera, o blu. Che nessuno osi tramutare quel capolavoro effimero, ma eterno per la memoria collettiva e la storia dell'arte, in un misero reperto archeologi-

Immagine tratta da Artribune.

co, in un frammento di un cadavere imbalsamato maleodorante di muffa, buono solo per arredare le stanche stanze di un museo. Che nessun storico dell'arte o restauratore si azzardi a rovinare il *Grigio di Blu* pensando di avere a che fare con un Blu molto grigio e non con il suo maggiore capolavoro, perché non potremmo sopportarlo.

Bibliografia

Cappucci 1994
P. Capucci, *In ogni caso nessun rimorso*, Milano 1994.

Ciancabilla 2015
L. Ciancabilla, *The sight galllery. Salvaguardia e conservazione della pittura murale urbana contemporanea a Bologna*, Bologna 2015.

Blu per Wooster Collective, 18 novembre 2004.

Ciampi 2016
E. Ciampi, *L'azione di Blu è legittima?* in *Scala di Blu*, "Outsiders. Webzine", 19 giugno 2016.

Stecas 2016
Stecas, *Quelle pennellate in grigio di Blu* in *Siderlandia*, 14 marzo 2016.

Stecas 2016
Bologna, Blu, i suoi fan e i magnati in *Bastaunosparo*, 13 marzo 2016.

Costanzi 2016
C. Costanzi, *Ma... di che colore è Bologna. La Street art e i bolognesi* in *BBU. Bologna Blog University*, 16 giugno 2016.

Cason 2016
D. Cason in F. Batisti, *Interviste su Blu: il potere e l'arte a Bologna* in *Bottom.Up*, 14 marzo 2016.

English Abstract

Bologna: between late evening on the 11th March 2016 and the morning of the day after, the famous street artist Blu erased all the works he had painted in the city in the previous 15 years. The murales were covered in grey in protest against an exhibition where some of his paintings previously removed from two abandoned buildings were to be exhibited. Blu, with this performance, would write a new chapter in his career, thanks to conceptual art and to Blu's gray, his masterpiece.

Il cane sulla soglia

Maria Grazia Ciani

Due temi fondamentali sorreggono l'impianto narrativo dell'*Odissea*, i racconti e i riconoscimenti. Entrambi hanno uno scopo occulto, quello di rivelare gradatamente, e nello stesso tempo di celare, l'identità di Ulisse. Da un lato, nella prima metà del poema, Ulisse, ridotto a Nessuno, deve recuperare insieme al suo nome, dignità fama e il bottino di guerra, scopo a cui tende ogni reduce da Troia – basti pensare a Menelao, protagonista anche lui di un'*Odissea* ridotta ma simile, anche per durata, a quella di Ulisse. Nella seconda parte dell'*Odissea*, Ulisse – nuovamente ridotto a nessuno nel suo regno usurpato – si muove sul filo del rasoio, nella lenta e rischiosa avanzata verso la reggia, e si inventa, di volta in volta, identità diverse e diverse peripezie che hanno un preciso punto di partenza, Creta (Ulisse 'si fa' cretese) e un approccio indiretto con l'Ulisse che tutti credono ormai scomparso per sempre nel viaggio di ritorno per mare.

Riconoscimenti. Escludiamo Tiresia e Anticlea che obbediscono a una precisa legge dell'immaginario dei Greci – il riconoscimento mediato dal sangue delle vittime immolate che ridà memoria e facoltà di parlare alle larve che popolano l'Ade. E dunque: Telemaco si mostra incredulo davanti allo straccione che Atena ha debitamente ritoccato e che dice di essere suo padre. Cede però alle parole di rimprovero di Ulisse: è un riconoscimento sulla parola e sulla fiducia. D'altronde Telemaco non ha mai conosciuto il padre ed è in un momento di particolare incertezza circa la sua sorte e la sua posizione in Itaca. Perciò si affida.

Diversa è la posizione di Penelope, famosa la sua prolungata diffidenza, il dubbio, l'incertezza anche davanti a indizi evidenti – se pur narrati (le vesti, la fibbia). A lei, sposa di Ulisse e da vent'anni divisa da lui, è necessaria una prova concreta, un segreto noto a loro due soli, qualcosa che li unisca fisicamente e spiritualmente. E che cosa è più significativo, reale e simbolico nello stesso tempo, del letto nuziale e del segreto condiviso? È il tronco d'olivo intorno al quale:

> Io eressi il talamo, che feci con pietre fittamente connesse e ricoprii con un solido tetto; e la porta applicai, forte e salda. Poi recisi la chioma dell'o-

> livo dalle foglie sottili, il tronco sgrossai dalla radice, lo piallai tutt'intorno con l'ascia di bronzo [...], lo livellai a filo di squadra e ricavai una base che lavorai tutta a traforo. Cominciando da questa levigavo anche il letto, ornandolo d'oro, d'argento, d'avorio. All'interno tesi cinghie di cuoio splendenti d porpora. Ecco, questo è il segreto.

"La radice dell'*Odissea* è un albero d'olivo", ha scritto Paul Claudel. Un segno concreto, strettamente personale, è anche la cicatrice della ferita inferta a Ulisse nella caccia al cinghiale presso il nonno Autolico. Ed è questa che conferma alla nutrice Euriclea, a lei che ebbe cura di Ulisse fin dalla nascita, una verità che oscuramente aveva presentito ("nel corpo, nella voce e nei piedi, assomigli a Odisseo"), mentre per Eumeo e Filezio – i servi fedeli – è sufficiente un'affermazione "Eccomi, sono io, che dopo vent'anni e dopo molto soffrire, sono tornato alla terra dei padri": e quasi per premiare questa fiducia spontanea Ulisse mostra loro anche la cicatrice, "un segno chiaro, perché mi riconosciate del tutto e siate sicuri nell'animo".

Anche al padre Laerte Ulisse, dopo averlo messo alla prova con un falso racconto, non resiste al suo dolore e dice "Sono io, padre mio, che dopo vent'anni giungo alla mia terra" – e tuttavia Laerte chiede un "segno sicuro", ed è ancora una volta la cicatrice, il marchio esterno di Ulisse. Ma, come avviene con Penelope, la vera *anagnorisis* che riunisce padre e figlio è ancora una volta un segreto condiviso: concreto e insieme simbolico come il tronco d'olivo:

> I nomi degli alberi di questo frutteto io ti dirò: un tempo me li donasti e io, ancora bambino, te li chiedevo uno per uno venendoti dietro nell'orto; in mezzo ad essi andavamo e tu mi dicevi il nome di tutti; tredici peri mi desti, e dieci meli, e quaranta fichi, cinquanta filari di viti mi promettesti, che maturano in tempi diversi, e vi sono grappoli di ogni tipo nelle stagioni di Zeus.

Non un olivo trasformato in un letto e privato della sua funzione primaria, questi sono alberi fiorenti, ben curati, fruttiferi. Ma anche in questo caso testimoniano un radicamento tenace nella terra patria.

> "Aristotele è il primo esponente della cultura occidentale a elaborare una teoria del riconoscimento nelle opere letterarie... (teoria) basata sull'epica e la poesia tragica" (Boitani 2014, 34).

Questa teoria, che ebbe grande influenza almeno fino al XVIII secolo è espressa nella Poetica, dove tra l'altro Aristotele afferma che "l'*Odissea*

è complessa, perché dappertutto ci sono riconoscimenti" (1459b 14-16). È singolare il fatto che il filosofo, classificatore per eccellenza, non includa tra i riconoscimenti quello – tutto particolare – del cane Argo. A meno che l'esclusione sia dovuta proprio al fatto che l'animale non appartiene al consorzio umano. Sta di fatto che Aristotele non sembra aver dato peso a un riconoscimento "per mezzo dell'istinto" e invece:

> Il poema ci mostra come gli animali possano riconoscere gli uomini nel modo in cui gli uomini non potranno mai riconoscersi tra loro: attraverso un lampo d'istinto che non ha bisogno di segni esterni, di rivelazioni soprannaturali, di ragionamento e neppure di memoria (Boitani 2014, 85).

Consideriamo dunque il riconoscimento di Argo, scena peraltro famosa soprattutto per il sentimento patetico che suscita, ma che, in buona sostanza, passa come una digressione tanto sentimentale quanto secondaria in un momento estremo quale è quello di Ulisse che sta per rientrare nella sua casa.

È un episodio di 36 versi, una digressione che appare e scompare senza lasciare traccia nel seguito del poema. Ulisse – ancora nelle vesti di Nessuno, tranne che per Telemaco – insieme a Eumeo che non lo ha ancora riconosciuto, sta per varcare la soglia della reggia. Entrare in casa: è un passaggio decisivo per il suo piano di riconquista, il primo passo concreto. I due stanno parlando fra loro. E all'improvviso la scena vira verso un cane, mai nominato prima, un cane che giace presso la soglia pieno di zecche, immerso nel letame. È questione di un attimo: il cane alza la testa e le orecchie; gli sguardi di Ulisse e di Argo si incrociano? Non lo sappiamo: il cane abbassa le orecchie, muove un poco la coda; Ulisse, non visto, si asciuga un'unica lacrima, singolare e straordinaria proprio perché unica e segreta. Poi Ulisse varca la soglia – è il primo passo verso la sua nuova vita – e sulla stessa soglia, nello stesso istante, "la morte oscura scese su Argo non appena ebbe visto Odisseo, dopo vent'anni". L'episodio è chiuso. Argo non verrà più ricordato.

Naturalmente non è l'unico caso di una digressione che non lascia tracce. Ma nulla di quanto si legge in un poema epico è inserito a caso ed è quindi lecito porsi delle domande, osare delle congetture. A volte certe considerazioni sono banali e superflue: come chiedersi perché Penelope o Telemaco non si sono presi cura di Argo, il cane di Ulisse, il più bello e forte e abile cane caccia: mentre l'arco più caro ad Ulisse è stato custodito gelosamente e così le cose che gli appartenevano, e le notti sono state spese vegliando per ingannare gli usurpatori. Domanda ingenua: la poesia

ignora coerenza e logica, Aristotele può tranquillamente depennare Argo dai suoi 'riconoscimenti'.

Ma vi sono dei particolari che possono avere qualche significato, ignoto forse agli antichi ma percepibile dai lettori moderni. Quali sono le vere 'sentinelle' di Itaca? Un animale e un arco. Chi ha vissuto per vent'anni, fidando in un istinto a noi sconosciuto, ed è venuto a morire sulla soglia per attendere il passaggio fatale, 'sapeva' che Ulisse sarebbe ritornato. La sua morte preannuncia la rinascita del padrone. E l'arco, oggetto inanimato, quando il padrone tocca le sue corde, a suo modo risponde, riconoscendo, come ogni strumento musicale, la mano antica, consueta e amata ("Toccò, con la mano destra, la corda, ed essa emise un suono bellisssimo, simile a vice di rondine"). L'arco sigla la vittoria di Ulisse emergendo da quella "stanza ultima, dov'erano i tesori del re". Come il cane è il cane di Ulisse, così l'arco è 'l'arco del re' per 'le gare del re'. Sono tutt'uno con lui. Inseparabili.

Un poema ricco di vicende, di fatti straordinari come l'*Odissea* non poteva non avere riflesso nell'arte antica. I suoi racconti fuori dal comune furono infatti una grande fonte di ispirazione per gli artisti, a cominciare dall'accecamento di Polifemo, senz'altro l'episodio più dirompente fra quelli narrati alla corte di Alcinoo (appare nelle figurazioni già nel VII secolo, subito dopo l'"uscita" dell'*Odissea*). Un altro tema molto amato nell'età arcaica è quello di Circe e della trasformazione degli uomini in animali. Immagini forti, drammatiche, ai limiti del reale, come sono quasi tutte quelle del ciclo avventuroso di Ulisse.

La seconda parte dell'*Odissea* è stata preferita dall'arte classica: il ritorno di Ulisse a Itaca, Penelope, Argo, Euriclea, la tessitura della tela, soprattutto la strage dei Proci – mentre l'età ellenistica torna a prediligere l'avventura, includendo però anche l'episodio di Argo. Poiché è quest'ultimo che ci interessa in modo particolare, proviamo a cercare il filo che lega il racconto dell'*Odissea* alla raffigurazioni a noi pervenute.

Non sarà certo una rassegna completa, né si prenderà in considerazione il *Fortleben* del tema, anzi si daranno solo quelle immagini che sembrano suggerire qualcosa di diverso, come un segreto messaggio. Nonostante il *pathos* del racconto, la scena non si presta facilmente alla trasposizione in figura, perciò le immagini relative al riconoscimento di Argo sono, nel complesso, abbastanza rare. Inoltre è molto facile che l'incontro forse più significativo tra i riconoscimenti odisseici perda la sua straordinaria efficacia trasformandosi in una raffigurazione tipica,

quella del 'cane e padrone', immediatamente riconoscibili come Ulisse e Argo e quindi segno, per così dire, nobiliare. Questo vale tanto per certe testimonianze dell'arte antica (anelli, monete ecc.) quanto soprattutto per il *Fortleben* del motivo: vedi le splendide statue riprodotte nel volume di Piero Boitani *Riconoscere è un dio*, dove un Ulisse aitante e imponente si accompagna a una cane altrettanto forte e vivace. Questa stessa concezione dei due protagonisti denota la lontananza dal testo dell'*Odissea* e forse la trasformazione del suo più intimo significato. Ma vi sono alcune scene in cui il legame padrone-cane sembra posto sotto altra luce. Ne ricorderò solo tre.

Il rilievo Campana (I sec. d.C.) è una composizione di rara bellezza ed efficacia: Euriclea tiene in mano il piede di Ulisse, ha riconosciuto la ferita e sta per gridare la sua scoperta. Ulisse, con un doppio drammatico movimento, le chiude la bocca e volge la testa verso Eumeo che si trova alle sue spalle.

Sotto il sedile di Ulisse un cane – Argo? – giace tranquillamente addormentato. Sappiamo come l'arte figurativa applichi spesso questo metodo,

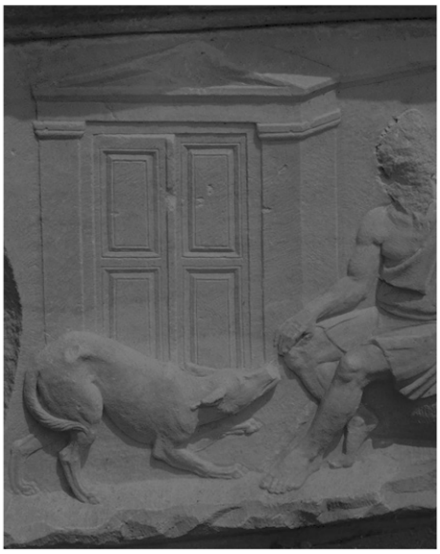
di "riassumere" in un sola scena più di un evento per offrire una visione complessiva delle vicende affidate alla scrittura.

Ma se la presenza di Eumeo ha senso perché egli entra nella reggia insieme a Ulisse, quella di Argo è solo evocativa perché Argo è già morto e vive solo nell'animo di Ulisse che ne ha colto il primo riconoscimento "per istinto".

Il cratere apulo situato nel Museo di Lecce conferma – io credo – questa impressione. Qui la scena appare nettamente divisa.

A sinistra Penelope e Telemaco, l'uno di fronte all'altra, parlano animatamente fra di loro. A destra, distaccato, come non visto, Ulisse piega la testa verso il basso e allunga la mano a toccare il muso di Argo, levato verso di lui. Argo, l'unico che conosce la verità ma non può testimoniare. Ulisse e Argo, muti e discosti, si oppongono al figlio e alla sposa che sembrano discutere, probabilmente sull'ostinata incertezza di Penelope, che, come tutti gli altri, non sa riconoscere "per istinto".

Ma il segreto che riunisce per sempre e nel silenzio Ulisse e il suo cane prediletto è stato forse espresso nel modo più efficace dallo scalpellino che ha decorato il sarcofago romano situato a Napoli (Museo Nazionale di San Martino, 180 d.C. ca.). È l'unico rilievo rimasto integro sul sarcofago. Rappresenta in primo piano Ulisse seduto su un pezzo di colonna; il



volto è deteriorato ma si intuisce che lo sguardo e tutta la persona sono rivolte verso Argo che gli si accosta come per fiutarlo e toccarlo. Anche in questo caso la corrispondenza con il racconto dell'Odissea non è totale, ma l'artista ha colto comunque il momento culminante e i tre particolari fondamentali: Ulisse, Argo che 'riconosce', la soglia che, ben inquadrata alle loro spalle, è ancora inesorabilmente chiusa.

Non c'è Eumeo, perché in realtà non ha riconosciuto ancora Ulisse e lo accompagna alla reggia come mendicante. Ma Argo 'sa' come Ulisse che la soglia è un passaggio decisivo e fatale.

Per rendere tutta la pregnanza della scena, l'artista non scolpisce un Argo prostrato, probabilmente per motivi tecnici, per rendere più evidente l'essenza più profonda della scena. Un muso che si leva esitante, una coda che si muove appena – una lacrima subito detersa. Così Ulisse e Argo sono riuniti per sempre in una sola persona, Ulisse, che chiude nel segreto del suo animo il primo vero riconoscimento.

> Un uomo della tribù m'aveva seguito come un cane fino all'ombra irregolare delle mura [...] L'umiltà e la miseria del troglodita mi trassero alla memoria l'immagine di Argo, il vecchio cane moribondo dell'Odissea, e così gli misi nome Argo e cercai d'insegnarglielo. Ma ogni mio sforzo fallì [...] Ma qualcosa simile alla felicità accadde una mattina [...] Argo balbettò queste parole: Argo, il cane di Ulisse [...] Questo cane gettato nello sterco [...] Gli chiesi cosa sapeva dell'Odissea [...] Molto poco, dis-

> se. Meno del rapsodo più povero. Saranno passati mille e cento anni da quando l'inventai.

L'immortale di Jorge Luis Borges è universalmente noto. Cercando la segreta Città degli Immortali, Marco Flaminio Rufo, tribuno romano, scopre che la città è abitata da una tribù di trogloditi che non parlano e si nutrono di serpenti. Inorridito e spaventato, cerca di fuggire, ma c'è uno della tribù che lo segue "come un cane" e che istintivamente egli battezza col nome di Argo, il cane di Ulisse. Alla fine è proprio il nome di Argo che risveglia la memoria del troglodita: il cane di Ulisse gettato nello sterco, un episodio dell'Odissea di cui ha ormai scordato quasi tutto. Perché i trogloditi sono gli Immortali che abitano la città segreta, immortali e immemori, e Omero è fra questi. Dall'abisso del nulla in cui è sprofondata anche l'*Odissea*, riemergono a fatica i due nomi: Argo e Ulisse.

Perché alla fine "non restano più immagini nel ricordo; restano solo parole". E Omero è Ulisse, Ulisse è Omero, Argo è Ulisse e Omero, Ulisse è Omero e Argo. E, insieme, sono tutti e nessuno.

Riferimenti bibliografici

Qui di seguito alcune indicazioni essenziali, che prescindono totalmente da un approfondimento del tema sia nell'arte antica che nel corso dei secoli fino ad oggi.

Dall'*Odissea*: Menelao (IV), l'Ade (XI), i racconti alla corte dei Feaci (IX-XII), ritorno a Itaca (XIII), XVI (Ulisse e Telemaco), Argo (XVII), Euriclea (XIX), Eumeo e Filezio (XXI), gara dell'arco (XXI), strage dei Proci (XXII), Laerte (XXIV).

Piero Boitani, *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino, Einaudi 2014 (vedi cap. 2).

Piero Boitani, *Il grande racconto di Ulisse*, Bologna, Il Mulino 2016 (vedi figg. 212, 213, 214: sono alcune immagini ottocentesche che testimoniano il *Fortleben* della coppia cane-padrone). Da notare anche il rilievo statuario di Nicolas Gosse e Auguste Vinchon, *Ulisse e Penelope*, Parigi, Louvre 1827, dove si vede Ulisse che tenta di abbracciare una Penelope irrigidita (o almeno così sembra) e dietro a Ulisse un cane accucciato in atteggiamento mesto che volge la spalle alla coppia (fig. 271). E ancora il quadro di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ulisse e Penelope* (1802, coll. priv.) dove sono rappresentati Penelope e Ulisse seduti uno di fronte all'altra e sotto il seggio di Ulisse di intravede un cane accucciato (fig. 244). È interessante anche ricordare *Penelope al telaio*, di Angelica Kauffmann, 1764, Brighton & Hove Museums & Art Galleries (fig. 247), dove si vede una Penelope in triste meditazione e, ai suoi piedi, un cane, senza dubbio Argo, che posa il muso sull'arco di Ulisse (Le 'sentinelle'). Il tema dunque è stato colto e perpetuato, qualunque sia il significato che gli artisti hanno voluto dare alla loro raffigurazione.

Jorge Luis Borges, *L'immortale*, in *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli 2016.

English abstract

An epic full of stories, and of extraordinary facts and deeds such as those in the Odyssey, left its mark on ancient art. In fact, its unusual tales have been a great source of inspiration for artists, beginning with the blinding of Poliphemus, undoubtedly the most impressive episode of those told at the court of Alcinous or, in the archaic age, the episode of Circe and the transformation of men into animals. Strong, dramatic images, at the limits of reality, as are almost all the actions of Ulysses during his adventures.
The second part of the Odyssey was preferred by classical art: the return of Ulysses to Ithaca, Penelope, Argos, Euriclea, the weaving of the shroud, and especially the massacre of the Suitors - while the Hellenistic age returned to a preference for adventure, it included the episode of the dog Argos. It is a famous scene, especially for the pathetic sentiment it arouses, but which passes as a sentimental and secondary digression at an extreme moment as when Ulysses is about to return to his home. It is a 36-line episode, a digression that appears and disappears without leaving traces in the sequel of the epic.
The episode of Argos' last farewell to Ulysses is at the heart of this essay. Images of Argos' recognition are, generally speaking, quite rare. This essay does not aim to present a complete review, only those images that seem to suggest something different, like a secret message, are taken into consideration. However, some scenes appear to be placed in another light: the Campana relieof the 1st century CE); the Apulian crater located in the Museum of Lecce; the Roman sarcophagus located in Naples (Museo Nazionale di San Martino, 180 CE).

Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie

Claudia Cieri Via

1. Introduzione

"Zettelkästen. Maschinen der Phantasie" è il titolo di una esposizione che si è tenuta al Literaturmuseum der Moderne di Marbach am Neckar, in Germania, nel 2013. Oggi al *Zettelkasten* è quasi associato un valore mistico, considerando l'aura che questo termine ha assunto nel caso di Niklas Luhmann. Il progetto di ricerca "Niklas Luhmann. La teoria come una passione" era finalizzato alla sua costruzione teorica. Gli appunti e le note, prodotte tra il 1951 e il 1996, sono una documentazione unica dell'evoluzione del pensiero di Luhmann, tale da essere considerata come la sua autobiografia intellettuale. Inoltre, il suo *Zettelkasten* mostra un sistema di organizzazione specifico per lo sviluppo della sua teoria sociale fondata sull'interdisciplinareità ed è di notevole interesse anche per la storia della scienza. Il progetto del sociologo di Bielefeld, che comprende circa 90.000 schede, è sponsorizzato oggi dall'Accademia delle Scienze e delle Arti della Renania del Nord-Reno-Westfalia.

Nel catalogo della citata esposizione tedesca del 2013, il saggio di Benjamin Steiner, *Aby Warburg und Zettelkasten* riflette sulla struttura intellettuale dello *Zettelkasten* di Aby Warburg, sui grandi temi affrontati dallo studioso di Amburgo e inoltre approfondisce alcuni aspetti filosofici

1 | *Zettelkästen*, London, The Warburg Institute Archive.

che emergono dagli appunti, dalle note e dai materiali ivi contenuti di grande interesse per le connessioni ed ulteriori approfondimenti nel loro rapporto con gli studi di Warburg (Gfrereis 2013; MacLeod Plesch, Schoell-Glass 2009).

Una precedente pubblicazione era stata dedicata al *Kasten 117* nel 2007 dove si trovano alcuni materiali sulla Prima guerra mondiale, per una gran parte andati distrutti, raccolti dallo studioso amburghese (Korff 2007; Didi-Huberman 2011). Solo recentemente dunque gli *Zettelkästen* di Aby Warburg, immortalati in una delle tipiche cartoline del Warburg Institute di Londra, hanno incominciato a costituire un oggetto di studio di notevole rilievo in rapporto al suo autore e al suo sistema di pensiero.

Negli *Zettelkästen*, in un ordine che segue l'andamento ondivago del suo pensiero, possiamo trovare appunti, riflessioni, oppure ritagli di giornali, trascrizioni di testi, immagini illustrate o descritte che, nella loro multiforme documentazione, contribuiscono a dare un'idea della sua ricerca fra il caos e il cosmo, fra un'esigenza di ordine, che emerge dagli schemi della sua fase giovanile, al sistema dell'Atlante Mnemosyne, dove l'immagine mentale si traduce in immagine visiva significante, nel tempo e nello spazio delle tavole della Memoria (Lang 2006; Johnson 2012).

2 | *Zettelkästen*, London, The Warburg Institute Archive.

2. Iconologia: ovvero dalla parola all'immagine

Negli *Zettelkästen,* raccolti presso The Warburg Archive a Londra, il termine "Ikonologie" era spesso utilizzato dallo studioso tedesco a connotare le sezioni che raccoglievano citazioni da testi letterari e poetici, ad illustrare o a documentare un determinato tema o topos anche in rapporto alle immagini (Sanvito 1993). Ad esempio nello Zettelkasten dedicato alla danza, nella sezione 'Ikonologie', sono raccolte le descrizioni delle feste e degli intermezzi dove si fa riferimento ai vari tipi di danze, in particolare alla moresca e alle sue rappresentazioni artistiche.

Inoltre il suo interesse per il dramma antico è documentato dai materiali raccolti nello *Zettelkasten*, dedicato al 'Drama'. Tale interesse è evidentemente riconducibile alla gestualità e all'espressività drammatica, che emerge dagli appunti riferiti ai dipinti dedicati al sacrificio di Polissena ad opera di Tiepolo a Bruxelles, o di Moyaert, oppure all'opera letteraria *Polyxena* di Samuel Coster del 1644 e alla *Ifigenia* dello stesso Autore, oppure alla serie di schizzi con Perseo ed Andromeda di Peter Nolpe ad Amsterdam del 1642, alla *Proserpina rapita* di Giulio Strozzi del 1631, alla *Medea* di Jan Siz del 1648, per arrivare al *Sacrificio di Lystra* nella serie di arazzi di Raffaello e alla *Strage degli innocenti* raffigurata nell'affresco da Ghirlandaio in Santa Maria Novella, ma anche ecfrasticamente descritta da Giovan Battista Marino nel suo testo del 1632; temi, testi e immagini che ricorrono poi sia nelle tavole di materia rembrandtiana sia in quelle della *Ovid-Ausstellung*, allestita nella nuova sede del KBW all'inizio del 1927.

Fra gli appunti dedicati alla ninfa, nello *Zettelkasten* a lei dedicato, si trova il famoso passo tratto dalle *Prediche Quadragesimali* di Savonarola che dà un'efficace immagine visiva, connotata da un giudizio morale sulle fanciulle fiorentine "acconciate che paiano ninfe". Contro la moda delle "veliere" scriveva il frate domenicano:

> "Donne, fate che le vostre fanciulle non sieno vacche. Fate che le vadino coperte el petto [...] fatele posare queste veliere. Io non dico già che voi andiate col velo torto e male acconcio, ma assettate come donne da bene e oneste" (Girolamo Savonarola 1539).

In questo senso la descrizione letteraria evoca il tema in immagine, in termini quasi ecfrastici, come "un discorso descrittivo che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza" per citare Luciano di Samosata nella sua opera *Quomodo historia conscribenda sit*, con una finalità diversa

da quella strettamente filologica, funzionale alla definizione del soggetto rappresentato e dunque del programma iconografico, secondo l'uso che verrà più tardi codificato da Erwin Panofsky negli *Studi di Iconologia*. Il rapporto fra immagine e scrittura nella cultura occidentale non si risolve dunque solo in una sorta di contrapposizione della poesia *vs* la pittura alla luce della tradizionale superiorità delle arti liberali sulle arti meccaniche, ma è molto più complesso.

L'interpretazione dell'aforisma di Simonide di Ceo: "La pittura è una poesia muta la poesia, una pittura parlante", non può prescindere dal significato dell'immagine; infatti il poeta greco, considerato l' "inventore" dell'arte della memoria e dunque attento al ruolo mnemotecnico dell'immagine visiva, si ispirava alla scrittura egiziana dei geroglifici e dunque al loro valore e carattere iconico. Nel passaggio dalla Grecia al mondo latino, con il motto di Orazio "ut pictura poesis" la pittura diventa una 'rappresentazione della parola', perdendo dunque il suo carattere iconico significante. Di conseguenza, in difesa della pittura *vs* la poesia, si pronunciava in piena età umanistica Leonardo che proponeva nel suo *Trattato della pittur*a una variante del classico motto latino: "La poesia è una pittura cieca."

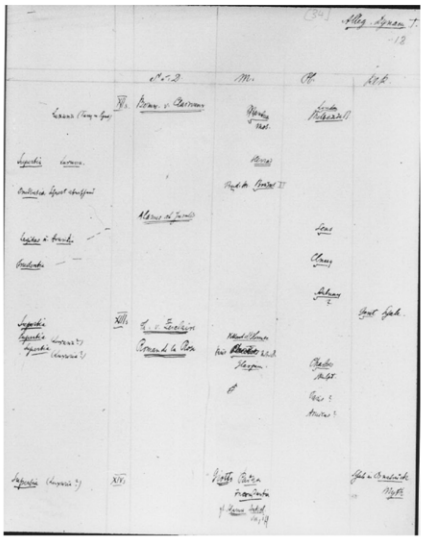
Il rapporto fra immagine e parola, "fra espressione figurativa e linguaggio parlato", era uno dei problemi che – per usare le parole di Gertrud Bing nell'introduzione a *La Rinascita del Paganesimo antico* – "urgeva nella mente di Aby Warburg" (Bing, 1966). Tale rapporto era forse alla base del recupero del termine storico di 'iconologia' in riferimento al testo di Cesare Ripa, il quale nella sua Iconologia, pubblicata a Roma nel 1593, aveva messo in atto un sistema iconico/testuale, debitore alla tradizione umanistica dei geroglifici e all'emblematica, la cui impostazione filologica, erudita, sistematica e codificatoria si diversificava dai suoi modelli.

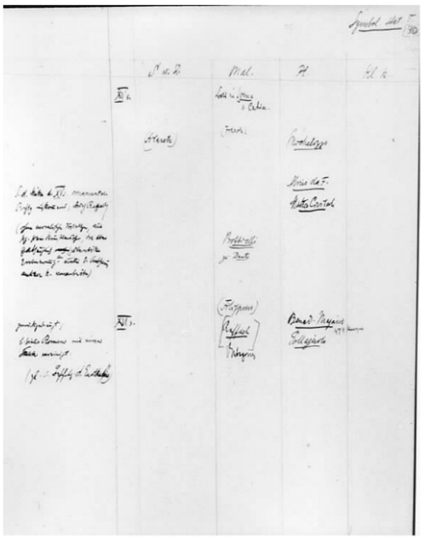
3. Il Comparativismo linguistico e gli *schemata*

L'interesse di Aby Warburg per l'immagine non era solo estetico o filologico, letterario/testuale ed iconografico, ma anche semantico ed espressivo in stretto rapporto comparativista con il linguaggio. Già a partire dagli appunti giovanili del 1891-92 dedicati alla *Psichomachia* di Prudenzio, la contrapposizione fra Vizi e Virtù (*Kampf Tugenden und Lasters*), stigmatizzata dalla connotazione dei primi come "allegorie dinamiche" (*Alleg. Dynam.*) e dei secondi come "simboli statici" (*Symbol. Stat.*) – per cui alla *Libido* si contrappone la *Pudicitia*, alla Superbia la Pazienza e alla Lussuria la *Sobrietas* – viene analizzata attraverso uno studio comparativo fra

i testi letterari e le immagini. In una struttura schematica, scandita cronologicamente, sono comparativamente inseriti, in corrispondenza dei rispettivi vizi e virtù: testi letterari e poetici (*Schriften und Dichtung*), da Claudiano ad Apuleio a Eustachio, a Guillaume de Lorris a Dante a Petrarca fino a Filarete e a Paride da Ceresara; immagini artistiche (*Malerei*), dai mosaici alle miniature, ai dipinti di Giotto, di Lorenzetti, di Botticelli, di Filippino Lippi fino alla pittura di Raffaello; invece per la scultura (*Plastik*) si spazia dai rilievi medievali della cattedrale di Chartres a quelli rinascimentali di Agostino di Duccio, di Michelozzo, di Mino da Fiesole e di Pollaiolo. L'ultima finca dello schema è riservata all'arte classica (*klassische Kunst*), dove sono inserite le poche opere classiche, modelli per le immagini all'antica in età medievale e rinascimentale. In tale freddo schematismo la corrispondenza fra linguaggio verbale e linguaggio visivo veniva espressa nell'elaborazione di concetti che già preannunciavano quella carica significante che troverà la sua più piena espressione nella dialettica fra movimento e quiete e dunque fra pathos ed ethos, cui si riferivano rispettivamente le "allegorie dinamiche" rappresentate dai vizi e i "simboli statici" personificati dalle virtù, sullo sfondo di ampi contesti culturali (WIA.III. 36.2, *Notes on Prudentius*, Straßburg 1892).

Agli stessi anni risale l'elaborazione della sua tesi di laurea dedicata a Botticelli, e in particolare a quei dipinti che costituirono i temi dei suoi saggi giovanili dove, abbandonata la forma schematica dei suoi appunti di Strasburgo su Prudenzio, una più sofisticata elaborazione del rapporto





3-4 | Aby Warburg, Symbol Stat., *Notes on Prudentius*, Straßburg 1892, WIA. III.36.2.

fra linguaggi poetici e linguaggi visivi trova spazio all'interno di un'impostazione contestuale che peraltro rispondeva al suo interesse per "la funzione della creazione figurativa nella vita della civiltà" (Bing 1966). Abbracciata la forma saggistica, l'articolazione poetica dei passi degli autori antichi, da Ovidio a Claudiano o di Poliziano e delle immagini mitologiche che danzano, incedono o volteggiano nei dipinti dell'artista fiorentino rispondeva a una visione comparatista per la quale più volte successivamente Aby Warburg riconoscerà il proprio debito a Hermann Osthoff e al suo libro pubblicato ad Heidelberg nel 1899 dal titolo: *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*. Esemplare è in proposito il brano di alta pittura poetica dedicata da Botticelli alla scena di inseguimento connessa al tema della trasformazione della ninfa Chloris che correndo si trasforma in Flora, echeggiando il passo ovidiano: "Chloris eram, quae Flora vocor". Lo stretto rapporto fra parola e immagine in termini non solo descrittivi, ma di evocazione poetica e visiva si coglie in diversi appunti di Aby Warburg conservati nello *Zettelkasten* dedicato a Botticelli, in particolare attraverso l'estrapolazione di versi poetici, alcuni dei quali tratti dalle *Metamorfosi* Ovidio, sul movimento dei capelli e sul panneggio delle vesti (Burroughs, 2012, 2016).

Alla stessa logica corrisponde la frammentazione del dipinto della Primavera nella tavola dell'Atlante dedicata a Botticelli, dove i dettagli sa-

5 | Sandro Botticelli, *Primavera*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, dett.
5a | Mnemosyne Atlas, Tavola 39.

pientemente ritagliati vengono frammentariamente utilizzati, come "accessori in movimento" (*bewegtes Beiwerk*), e assumono la stessa funzione visivo-poetica legata al movimento delle immagini, al di là del contesto narrativo. A tale forma di comparazione sarà dunque informato il sistema dell'Atlante della Memoria; infatti nell'Introduzione a *Mnemosyne*, Warburg scriveva in proposito:

> "Una prospettiva comparatistica siffatta, soprattutto per l'assenza in questo campo di lavori preparatori che forniscano un quadro sistematico e riassuntivo, ha dovuto limitarsi allo studio dell'opera di pochi tipi principali di artisti, ma in compenso ha dovuto tentare di comprendere con un'indagine sociopsicologica di una certa profondità il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria come funzione di una tecnica intellettuale significativa. Già nel 1905 l'autore era stato confortato in tali tentativi dallo scritto di Osthoff sugli aspetti suppletivi delle lingue indogermaniche" (Warburg [1929] 2002).

Più tardi, negli appunti conservati nell'Archivio dell'Istituto Warburg a Londra in data 1907-08 dedicati alla "Ricerca di una fenomenologia della trasformazione dello stile nel XV secolo come fenomeno di comparazione" (WIA. III.72) si trovano di nuovo tracciati alcuni schemi che attivano un processo comparativo fra le immagini in chiave di linguistica comparativa. Qui il riferimento all'opera di Hermann Osthoff dà la chiave di lettura dei diversi gradi di intensità espressiva di alcune opere di artisti rinascimentali. (Vinco 2004). L'autore – come ha ricordato Saxl (Saxl 1932) – ha dimostrato nella sua opera, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen* che proprio nell'esprimere l'accrescimento anche nei nostri linguaggi si sono conservati degli arcaismi, un fenomeno che egli definisce 'suppletivo'. La semplificazione dei linguaggi evoluti rispetto a quelli primitivi, con la sostituzione di una sistematica concettuale, trova delle eccezioni nei casi in cui l'accrescimento, funzionale ad una maggiore intensità emotiva di un termine, è determinato da una diversa radice (ad esempio per l'aggettivo bonus, la forma comparativa *melior*, e quella superlativa *optimus*). Tale ricchezza espressiva, indicata dall'accrescimento, si mantiene dunque in alcuni casi anche nel linguaggio più evoluto. In sintesi, Osthoff dimostrava che per gli aggettivi e i verbi può verificarsi nella comparazione o nella coniugazione un mutamento di radici lessicali senza che ne abbia a patire la rappresentazione dell'identità energetica della qualità o dell'azione significata, benché venga a cadere l'identità formale dell'espressione lessicale di base e soprattutto dimostrava che l'ingresso di una radice diversa produce un'intensificazione del significato originario" (Warburg [1929] 2002). Negli schemi dunque del 1906-

1907, contenuti nel citato faldone dal titolo "*Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhunderts als Comparationerscheinung*" (WIA. III. 72.1.1), alcune opere di artisti del Quattrocento, da Donatello a Baccio Baldini a Maso Finiguerra, da Piero della Francesca ad Antonio e Piero Pollaiolo a Verrocchio, da Ghirlandaio a Botticelli, da Piero di Cosimo a Luca Signorelli, ad Agostino di Duccio, da Filippino Lippi a Giuliano da Sangallo a Leonardo, a Raffaello, da Mantegna a Dürer, sono selezionate in base ai loro "... valori espressivi conservati nella memoria come funzione di una tecnica intellettuale significativa" (Cieri Via 2006). Tali schemi – sul modello linguistico di Herman Osthoff – sono articolati in tre stadi progressivi, dal Positivo al Comparativo al Superlativo, nei quali sono inserite le opere degli artisti a seconda dei diversi gradi di intensità espressiva che caratterizzano l'arte del Quattrocento fra tradizione medievale e rinnovamento umanistico, fra arte del Quattrocento fiorentino e arte fiamminga, alla luce della rinascita dell'antichità classica, come si evince già nell'indice programmatico:

> Petrarca e l'antico
> La pittura di cassone e l'antico di Petrarca
> Baldini e lo stile 'alla franzese'
> Botticelli e il movimento antichizzante
> Donatello e l'estasi latente del tragico pathos antico
> Pollaiolo la retorica muscolare antichizzante-orgasmo
> Ghirlandaio e il pathos romano
> Mantegna / Dürer e le italiane 'Pathosformeln all'antica'

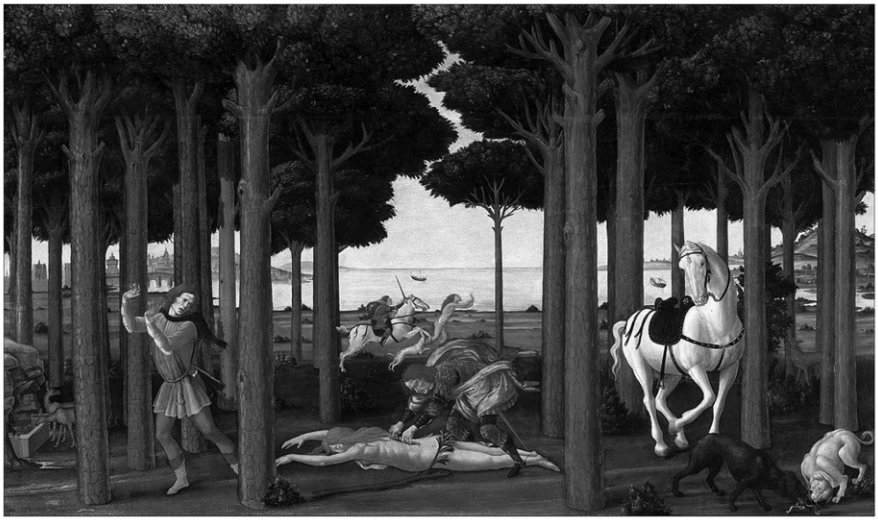
Il primo stadio, quello "Positivo", è, come gli altri, bipartito in una polarità connotata ora in termini di accessori (*Beiwerk*) ornamentali (*ornamental*) ora di espressione (*Ausdruck*) a volte con una caratterizzazione fisiognomica (*Phisiognomik*). Qui trovano posto, accanto alle calme immagini delle dame 'alla franzese' delle incisioni di Baccio Baldini che non rivelano alcun pathos e al 'realismo ingenuo' o semplicemente narrativo di certa pittura di cassone, dedicata ad esempio da Botticelli alla storia di Nastagio degli Onesti, il caratterizzato (*charakteristisch*) busto di Niccolò da Uzzano di Donatello o anche il fisiognomico volto del Sant'Agostino di Botticelli ad Ognissanti.

Il secondo livello, definito "Comparativo", è dedicato alle *Festwesen* ed è costantemente articolato in *Spiel und Drama*, vale a dire in commedia e tragedia: dallo stendardo con la Pallade del 1475, al carro con il trionfo bacchico di Botticelli, al dramma di Orfeo rappresentato a Mantova nel 1471.

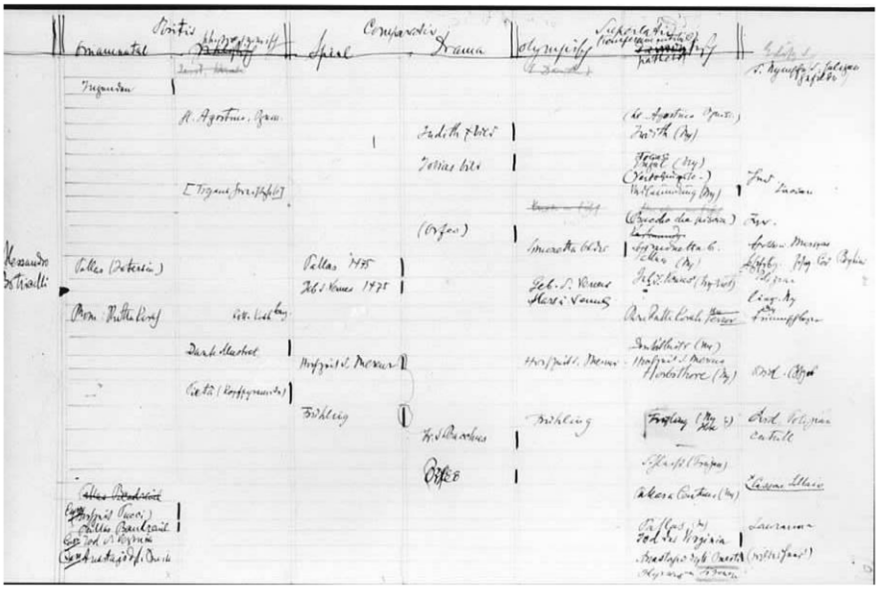
L'ultimo grado, il "Superlativo", si articola in quiete e in movimento, in olimpico e demoniaco, vale a dire in apollineo e dionisiaco o patetico con un preciso richiamo alla filosofia di Nietzsche e alle sue teorie esposte nella *Nascita della tragedia*:

> Avremo fatto in estetica un gran passo in avanti quando saremo giunti non solamente alla comprensione logica ma all'immediata certezza intuitiva che l'intero sviluppo dell'arte è legato al dualismo di apollineo e dionisiaco (Didi-Huberman 2002).

Nella tavola dedicata a Piero di Cosimo il cosiddetto ritratto di Simonetta Vespucci del Museo Condé a Chantilly, esprime la forma superlativa attraverso la serena linearità (*Ruhe*) del profilo della giovane donna idealizzata nella sua immagine *post mortem*, mentre i drammatici temi mitologici affrontati dall'artista fiorentino: dalla battaglia dei Centauri e Lapiti a Londra (The National Gallery), ai cassoni con il mito di Perseo o al dipinto con la Morte di Procri, esprimono, attraverso il *Bewegung*, il "Superlativo patetico", definito anche "Superlativo all'antica". Ma una stessa opera può essere interpretata in termini ora "positivi" ora "superlativi", in rapporto alle caratteristiche selezionate. Ad esempio le citate tavole di Botticelli, probabilmente commissionate da Lorenzo il Magnifico come dono di nozze a Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini per la loro dimora fiorentina con la storia di Nastagio degli Onesti, vengono inserite nel grado "positivo" per la tipologia dell'oggetto artistico/artigianale, mentre la drammaticità di alcuni momenti della rappresentazione esprimono il superlativo patetico (Didi-Huberman 2001).



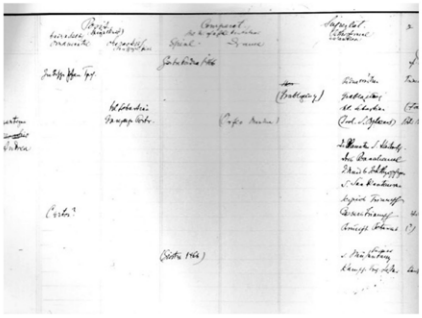
6 | Sandro Botticelli, *Novella di Nastagio degli Onesti*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

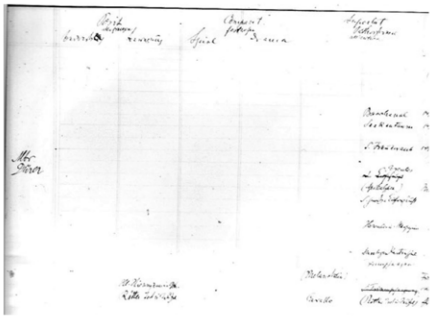


7 | Aby Warburg, Alessandro Botticelli, *Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhunderts als Comparationerscheinung*,1906-1907, WIA. III.72.1.1.

Fra le forme superlative non potevano mancare le opere dedicate alla *conclamatio* e alla sepoltura: dalla morte di Penteo di Pollaiolo, alla morte di Francesca Tornabuoni di Verrocchio, alla sepoltura di Cristo di Andrea Mantegna. In questo stadio superlativo la composizione delle polarità opposte, nel senso di una sussunzione del *pathos* nell'*ethos*, si esprime solo in alcune opere di Andrea Mantegna e di Albrecht Dürer, quali la morte di Orfeo nel Castello di San Giorgo a Mantova, o il disegno della Kunsthalle di Amburgo, dallo stesso soggetto, eseguito da Albrecht Dűrer in occasione del suo primo soggiorno veneziano, per le quali viene utilizzata l'espressione (in italiano!), di "Pathosformeln all'antica". Infatti Mantegna e Dürer, per rappresentare la morte nel momento della sopraffazione orgiastica di Orfeo da parte delle Baccanti, hanno utilizzato comparativamente le immagini antiche impresse e sopravvissute nella memoria, in quanto espressioni superlative cristallizzate di un'azione patetica primitiva.

Tale polarità fra *pathos* ed *ethos* si rintraccia fin dai suoi appunti inediti, raccolti fra il 1896 e il 1901 sotto il titolo: *Symbolismus als Umfangbestimmung* (WIA.III.45), nei quali Warburg delineava la contrapposizione fra la dimensione dinamica/patetica "differenzierende Dynamik" e la dimensione statica/etica "schematisierende Statik" visualizzata nella





8 | Aby Warburg, Andrea Mantegna, Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhunderts als Comparationerscheinung,1906-1907, WIA. III.72.1.1.
9 | Aby Warburg, Albrecht Dürer, Versuch einer Phänomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhunderts als Comparationerscheinung,1906-1907, WIA. III.72.1.1.

forma di un albero dal cui tronco germogliano due rami. Tale immagine simbolica si può spiegare alla luce di ciò che Warburg scriverà più tardi nel saggio del 1914 dedicato alla sopravvivenza dell'antico nel Rinascimento:

> Gli studi sulle religioni dell'antichità greco-romana ci insegnano sempre più a guardare l'antichità quasi simboleggiata in un'erma bifronte di Apollo e Dioniso. L'ethos apollineo germoglia insieme con il pathos dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca"(Warburg [1914] 1966).

La vitalità dell'immagine, nei diversi livelli di intensificazione espressiva, mantiene la sua valenza mnemonicamente espressiva in quelle immagini antiche che, frammentariamente, come i *bewegt Beiwerks*, sopravvivono nella cultura post-classica "nel tentativo di inserire le formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica o psichica nello stile rinascimentale che si sforza di rappresentare la vita in movimento" (Warburg [1914] 1966). In proposito Warburg conierà l'espressione "Pathosformel all'antica" che si inserisce in quella grande problematica che lo studioso di Amburgo aveva eletto come *Leitmotif* della sua ricerca, vale a dire la sopravvivenza dell'antico (*Nachleben der Antike*), che aveva caratterizzato in termini diversi l'arte del Rinascimento e l'impostazione di un nuovo corso degli studi della storia dell'arte con una particolare attenzione alle immagini, ai loro valori espressivi attraverso la sopravvivenza di quei topoi, modelli antichi che con continuità e variazioni vediamo riproporsi fino alle immagini dell'arte e della pubblicità contemporanea. Scriveva Fritz Saxl in proposito:

> Si tratta principalmente di fenomeni di cristallizzazione di forme espressive costanti, così come della loro trasformazione e del loro riutilizzo in successivi stadi della storia dell'umanità (Saxl 1932; Settis 1992)

4. La ninfa: dal *topos* antico all'immagine vivente

Alla luce di tali riflessioni l'immagine della ninfa in particolare, che nell'affresco di Ghirlandaio a Santa Maria Novella *entra* nella camera da letto dove un lieto evento, una nascita, assume tutti i caratteri della quotidianità storica, si pone come un segno, un gesto di rottura che dunque mette in crisi tutto l'assetto rappresentativo dell'arte del Quattrocento fiorentino sul quale si era innestata la tradizione fiamminga nordeuropea.

10 | Domenico Ghirlandaio, *Ninfa*, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.

A tali immagini "*bewegt Beiwerks*" Warburg affiderà dunque un ruolo di rinnovamento all'interno e in dialettica con la tradizione fiamminga tanto più necessaria per evidenziarne il cambiamento (Mann 2002). Scriveva Gertrud Bing:

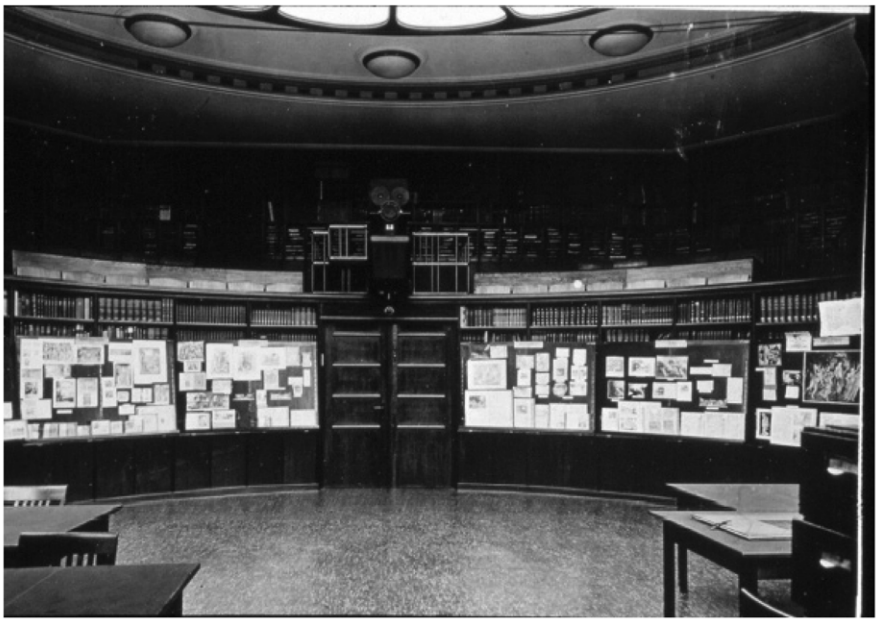
> Egli aveva preso in esame il caso di una figura singola, considerata quale unità completa di corpo, posizione e vestiario, senza dedurne o costruirne per astrazione nessuna delle peculiarità stilistiche. Guardandola come isolata da tutti i contesti nei quali ricorreva, quella figura risultava comune tanto ai mezzi espressivi letterari quanto ai mezzi espressivi artistici.Tale parallelismo non era dovuto a un presunto spirito dell'epoca, ma significava che quella figura faceva parte di una categoria di espedienti espressivi della quale possono servirsi tanto la letteratura quanto le arti visive. In retorica, una forma divenuta convenzionale, usata correntemente per comunicare un significato o uno stato d'animo è detta *topos*. Il Warburg stabilì qualcosa di analogo nelle arti figurative. Come tanti *topoi* linguistici, la "Ninfa" godeva dell'onore di essere raccomandata dagli antichi. [...] Presentando tale convenzione [la ninfa] come un mezzo nuovo per poeti e pittori di ritrarre più enfaticamente il presentarsi della vita reale, il Warburg aveva compiuto il suo primo e decisivo passo per distaccarsi dalla interpretazione naturalistica delle forme delle arti figurative (Bing 1966).

La ninfa dunque è un segno non solo di rinnovamento, ma di sopravvivenza di un contenuto patetico attraverso una forma vitale, un'immagine in movimento. All'interno di un assetto naturalistico tradizionale codificato nella struttura dello spazio ambientale e nella composizione della storia, la ninfa costituisce una variazione 'fuori tema', un fenomeno suppletivo di accrescimento che, come l'ingresso di una radice diversa, produce un'intensificazione del significato originario. La ninfa – come Giuditta, Salomé, la menade, la Fortuna l'Ora della Primavera – assume in sé tutta la portata innovativa della rappresentazione artistica alla fine del Quattrocento (Baert 2014; Didi-Huberman 2015).

5. La ricerca delle origini e la liberazione dagli schemi

Warburg faceva dunque riferimento a una prospettiva comparatista anche per l'organizzazione del percorso delle immagini sulle tavole della mostra dedicata alle *Metamorfosi* di Ovidio nel 1927.

> Il catalogo degli dei del Mitografo si trasforma in uno scrigno di tesori per i valori espressivi della dinamica psicologica. La cosiddetta umanità primitiva richiamata in vita si esprime tentando di giungere all'esperienza oggettiva dei valori limite dell'espressione psichica e al tempo stesso desi-



11 | Amburgo, Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothtek, sala ovale.

> derando mantenere la forma piena plasmata in questa sua stessa valenza di pulsione potenziata. Questa doppia esigenza stilistica a ben vedere contrapposta viene realizzata dall'antico nella graziosa dinamica dell'animo dei caratteri ovidiani i quali, pur dando corpo nella gamma del linguaggio mimico alle condizioni più originarie del trasporto passionale nella vita erotica o cultuale (inseguimento, ratto, morte e trionfo), fanno tuttavia riecheggiare anche un'autoconsapevolezza lirico-sentimentale (la danza sacrificale e il lamento funebre: WIA.III. 97, 1927; Cieri Via, 2004).

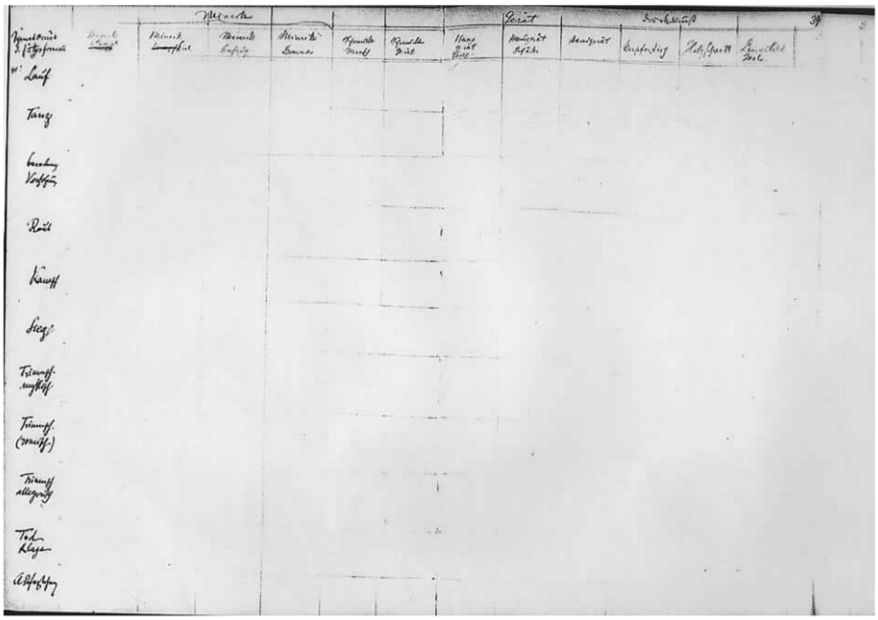
Negli otto pannelli allestiti per la mostra, le immagini – diversamente da quanto avverrà per lo più nel *Bilderatlas*, dove non è sempre evidente un senso spaziale/cronologico – sono disposte seguendo un percorso che dal modello antico ("Dal sostrato originario della commozione dell'animo") si snoda attraverso le opere del Trecento e del Quattrocento per arrivare alle forme cariche e potenziate delle opere barocche. Le *Metamorfosi* di Ovidio si trasformano nelle parole di Aby Warburg "in uno scrigno di tesori per i valori espressivi della dinamica psicologica". Sono infatti i miti ovidiani più significativi che interpretano i motivi, dedicati ai temi dell'inseguimento, della trasformazione, del rapimento, della morte, del sacrificio umano della danza sacrificale, del lamento funebre e del trionfo, come è indicato nei cartellini posti sopra alle tavole, a scandire il percorso concettuale che si snoda attraverso immagini fotografiche montate su

12 | Aby Warburg, *Ovid Ausstellung*, 1927, WIA.III.97.

pannelli disposti nella sala ellittica della *Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothtek*, insieme ai libri illustrati, provenienti dalle maggiori biblioteche delle città europee, affissi con cordicelle nella parte bassa delle tavole, aperti sulle illustrazioni mitologiche pertinenti alla tematica della tavola stessa, in una sequenza cronologico-temporale che, come per le immagini, segue l'andamento della scrittura da sinistra a destra.

Ai testi comunque o meglio "al libro raro" Warburg dava un ruolo significativo "per una storia dell'arte universale orientata come scienza storica dello spirito", e di conseguenza affermava "un metodo affidabile di osservazione artistica, per quanto riguarda la scienza della cultura e della storia evolutiva è possibile soltanto attraverso la giustapposizione e la compenetrazione della parola e dell'elemento figurativo"(WIA.III.97, 1927).

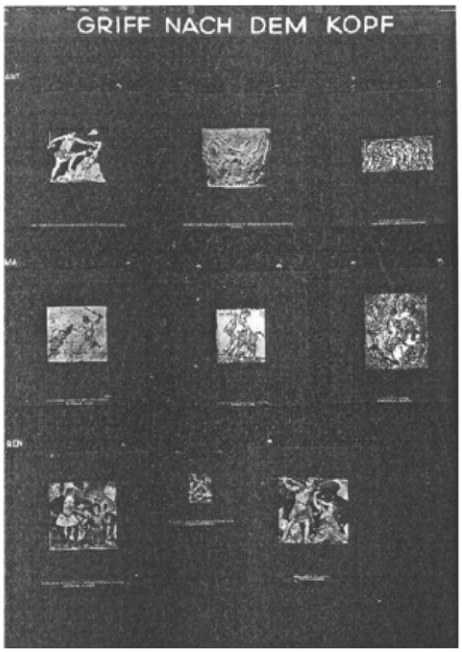
Gli stessi motivi, già identificati da Warburg come: "le radici del linguaggio mimico del primitivismo appassionato" ed espressi dai termini concettuali, diremmo oggi dalle parole chiave, citati: *Lauf/Tanz/Bewegung/ Raub/Kampf/Tod/Klage/Sieg* erano già stati indicati da Warburg in una serie di appunti raccolti dallo studioso fra il 1905 e il 1911 sotto la significativa titolazione *Schemata Pathosformeln* (WIA.III.71).



13 | Aby Warburg, *Schemata Pathosformeln*,(1905-1911,WIA.III.71).

Qui le parole chiavi – *Lauf, Tanz, Verfolgung, Raub, Kampf, Sieg, Triumph, Tod Klage, Aufertehung* – costituivano la scheletrica struttura di un pensiero che troverà la sua più compiuta, per quanto complessa e articolata formulazione in occasione delle conferenze e delle mostre che si intensificano a partire dal 1925 e costituiscono l'attività di studioso di Aby Warburg dopo il ricovero a Kreuzlingen, al suo ritorno ad Amburgo in preparazione dell'Atlante della memoria.

Tali temi 'espressionistici', che saranno rielaborati all'interno dei complessi ed articolati contesti nelle singole tavole del Bilderatlas, trovarono un'ulteriore forma di elaborazione nelle mostre che si tennero ad Amburgo nella *Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothek* in Heiligestrasse, 116, prima del trasferimento del Warburg Institute a Londra. In particolare nelle tavole per una esposizione dal titolo "*Auseinandersetzung mit der Geste der Antike in Mittelalter und Renaissance*" alcune immagini, colte nella loro gestualità ed espressione, sono private di ogni contesto narrativo semanticamente cariche di pathos segnico-espressivo nell'enunciare i grandi temi dei miti ovidiani: dall'inseguimento di Dafne, al sacrificio di Polissena, alla meditazione di Medea, alla conclamatio nel lamento funebre, alla danza sacrificale, all'espressionismo della maschera tragica, alla fisiognomica, alla polarità fra sottomissione e trionfo che si traduce nella



14 | Aby Warburg, *Auseinandersetzung mit der Geste der Antike in Mittelalter und Renaissance*, London, The Warburg Institute Archive.

contrapposizione fra il gesto dell'afferrare, del possesso, quale condizione necessaria per il trionfo (Bartha-Fliedl 1999; Saxl, 2012; Fleckner, 2012).

Su questa polarità verteva anche l'ultima tavola che concludeva il percorso della mostra ovidiana, dove il rilievo traianeo che celebrava la vittoria sui Daci inserito nell'arco di Costantino esalta il tema trionfalistico che presuppone la sottomissione del prigioniero, ma inaugura anche quella inversione di significato attraverso la quale tale immagine sopravviverà fino al Rinascimento per arrivare alla contemporaneità (Cieri Via 2015). Scriveva in proposito Aby Warburg in alcuni appunti dell'estate del 1928 durante un viaggio in Italia che lo portò da Roma a Rimini a Ferrara e raccolti sotto il titolo Pathos. Pneuma, und Polarität:

> In ogni simbolo risiede contemporaneamente e egualmente un elementodi aggressione (*amfassendes*) ed un elemento di conservazione (*zuruckstossendes*) (WIA. III.12).

La nuova formulazione dell'arte da parte di Warburg "come esigenza biologica fra religione e scienza", nel comportare una sorta di spazializzazione del tempo nelle sue tavole della Memoria, decostruisce ogni forma di rappresentazione artistica tradizionale (WIA. III. 93, 1923; Johnson 2012).

Gli ultimi studi di Warburg si orientarono essenzialmente sulla ricerca di una struttura mentale, in cui le immagini espressive, parallelamente alle forme testuali, potessero 'navigare' nel tempo e nello spazio, implicita nei suoi *Zettelkästen*, dove la libera associazione di immagini e testi in geniali attraversamenti disciplinari rivela alla luce del concetto di polarità, la sua forma di pensiero. Il grande Atlante della Memoria non era altro dunque che il tentativo di dar forma a questo sistema teorico, lontano, a mio avviso, sia dall'uso che delle tavole illustrate facevano gli storici dell'arte fra Settecento e Ottocento (Keller 2001) che da ogni tentativo di sistematizzazione e di schematizzazione come rivelano i numerosi schemi tracciati o, ovviamente, la titolazione degli appunti citati. *Schemata Pathosformeln*; un'esigenza quest'ultima che aveva quasi ossessionato il giovane Warburg.

Tale liberazione dagli schemi, come dal testo scritto, dalla forma "del volume solidamente rilegato", alla quale era ancora legato negli anni '90 come esigenza di concretezza e di definizione del suo pensiero – in quanto: "trasmette tuttavia un certo senso di speranza [...] si pensa di anticipare da essa la chiarezza e una stringente conclusione [...] simbolo del pensiero compiuto" – porterà Aby Warburg a pensare per immagini in continuo movimento (WIA.III.45).

Infatti liberatosi dagli schematismi, così come dalla sequenza narrativa delle immagini artistiche, Warburg, negli ultimi anni della sua vita, nelle mostre e nelle conferenze illustrate da pannelli con immagini fotografiche e testi scritti con carattere iconico, quali anticipazioni del grande progetto del *Bilderatlas*, prediligerà quella forma espressiva di attraversamento delle immagini a livello sia artistico-visivo sia di connessioni iconico-linguistiche, come dimostra la citata mostra sulle *Metamorfosi* di Ovidio che veniva commentata da Aby Warburg da una significativa nota esortativa: "Alla parola – dunque – si accompagni l'immagine!" (WIA.III. 75, 1927).

Bibliografia

Baert 2014
B. Baert, Nymph. Motif, Phantom, Affect. *A contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Leuven-Paris 2014.

Barta-Fliedl 1999
I. Barta-Fliedl, *Vom Triumph zum Seelendrama: Suchen und Finden oder die Abentheuer*

eines Denklustigen, in *Rhetorik der Leidenschaft*, Hrsg. von I. Barta-Fliedl, Hamburg, 1999, 206-207.

Bing 1966
G. Bing, *Introduzione*, in A. Warburg, La Rinascita del Paganesimo antico, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. XIV.

Burroughs 2012
C. Burroughs, *Talking with Goddesses: Ovid's Fasti and Botticelli's Primavera*, in "Word and Image", 28 (2012), 71-83.

Burroughs 2016
C. Burroughs, *The Nymph in the Doorway. Revisiting a Central Motif of Aby Warburg's Study of Culture*, in "California Italian Studies", 6, 2016.

Cieri Via 2004
C. Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi* di Ovidio in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e Memoria*, Aragno Editore, Torino 2004, 303-343.

Cieri Via 2006
C. Cieri Via, *Vom Wort zur Bild! Riflessioni dall'Archivio di Aby Warburg*, in *Immagine e scrittura*, a cura di M. G. Di Monte, Meltemi, Roma, 2006, 223-243.

Cieri Via 2007
C. Cieri Via, *Aby Warburg e il comparativismo*, in *L'Histoire de l'art et le comparatisme, Les horizons de detour*, sous la direction de Marc Bayard, Paris 2007, 275-290.

Cieri Via 2015
C. Cieri Via, *"Griff nach dem Kopf". Vincitori e vinti. La sopravvivenza di un topos antico nell'età moderna*, in *La storia e le immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, a cura di M. Provasi e C. Vicentini, Viella, Roma 2015, 15-35.

Contarini, Ghelardi 2014
S. Contarini, M. Ghelardi, *Die verkorperte Bewegung: la ninfa*, in *Aby Warburg, La dialettica dell'immagine*, a cura di D. Stimilli, in "AUT-AUT", 322-323, 2014, pp. 32-45.

Didi-Huberman [1999] 2001
G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità sogno, crudeltà*, [1999] Torino 2001

Didi-Huberman 2002
G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002.

Didi-Huberman 2011
G. Didi Huberman, Atlas ou le Gai Savoir Inquiet, Les Editions de Minuit, Paris 2011.

Didi-Huberman 2011
G. Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir,* Gallimard, Paris 2011.

Fleckner 2012
U. Fleckner, *Bilderreihen und Ausstellungen*, 2, Berlin 2012.

Gfrereis 2013
H. Gfrereis, hrsg, *Zettelkasten. Maschinen der Phantasie*, der vorliegende Marbacher Katalog erscheint zur Ausstellung "Zettelkästen. Maschinen der Phantasie", Marbach am Neckar 2013.

Johnson 2001
C. D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press, Ithaca and New York 2012.

Keller 2001
U. Keller, *Visual Difference: Pictures Atlases from Winckelmann to Warburg and the Rise of Art History*, in "Visual Resources", 2001, XVII, 179-199.

Korff 2007
Kasten, 117, *Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. von G. Korff, Tübingen, 2007.

Lang 2006
K. Lang, *Chaos and Cosmos, on the image in aesthetics and art history*, Cornell University Press, Ithaca 2006.

MacLeod, Plesch, Schoell-Glass 2009
Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships, ed. by C. MacLeod, V. Plesch, C. Schoell-Glass, Amsterdam/New York 2009.

Mann 2002
N. Mann, *Mnemosyne. Dalla parola all'immagine*, in A. Warburg, *Mnemosyne, l'Atlante delle immagini*, a cura di M.Warnke, Aragno Editore, Torino 2002.

Osthoff 1899
H. Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg 1899.

Panofsky [1939] 1975
E. Panofsky, *Studi di Iconologia*, [1939] Torino 1975.

Sanvito 1993
P. Sanvito, *Storia dell'Iconologia*, in *L'Arte (Critica e conservazione)*, Jaca Book, Milano 1993, 255-256.

Saxl [1932] 1992
F. Saxl, *Die Ausdruckgebärden der bildenden Kunst*, [1932] in *Ausgewählte Schriften und Wurdigungen* a cura di D. Wuttke, Valentin Körner, Baden Baden 1992, 419-433.

Saxl [1931] 2012
F. Saxl, *I gesti espressivi nell'arte figurative*, [1931], con una nota di C. Cieri Via, in "Annali di Critica d'arte", 8, 2012, 9-41, 523.

Savonarola 1539
G. Savonarola, *Prediche Quadragesimali...sopra Amos Profeta...*, Venezia 1539, *fol.* 175r.

Steiner 2013
Benjamin Steiner, *Aby Warburgs Zettelkasten Nr. 2: 'Geschichtsauffassung'*, in *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie*, Hrsg. von H. Gfrereis, E. Strittmatter, Marbacher Kataloge, 66, Marbach am Neckar 2013, 154-161.

Vinco 2004
M. Vinco, *Il libro delle immagini suppletive*, in *AUT-AUT 321-322. Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, a cura di D. Stimilli, maggio-agosto 2004, 132-141.

Warburg [1929] 2002
A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp.VII-XI.

WIA
The Warburg Institute Archive, London.

English abstract

At the beginning of the 20th century, the *Zettelkästen* were not only document collectors, but they sometimes reflected the mental shape of some intellectuals. They often put their thoughts in notes, reflections, quotes, and materials of all kinds, while trying to face two opposing impulses: the search for order and the inexhaustible need for knowledge. The aim of The "Niklas Luhmann - Theory as a Passion" research project was to build a theoretical image of the author, so that it could be considered as his intellectual autobiography. Moreover, the *Zettelkästen* besides showing a specific organisation aimed at the development of his social theory, which is based on interdisciplinarity, has proved itself to be interesting for the history of science.
Aby Warburg's *Zettelkästen*, preserved at the Warburg Institute Archive in London, have been defined as an "iconological synthesis". In fact, the multifaceted documentation gathered in the *Zettelkästen* allows us to see his research as something between chaos and cosmos, between a need for order – which comes from his youthful stage during which he tended to organise his research into schemes – and the Mnemosyne-Atlas system. It is characterised by the fact that a mental image is translated into a meaningful visual image, that is merged into the time and space of memory.

Zwischenraum/Denkraum: osilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*

Victoria Cirlot

La confrontación de las dos Introducciones al Atlas Mnemosyne, la de Aby Warburg escrita entre el 27 de mayo y el 4 de julio 1929 (Warburg 2012a; Warburg [1929] 2016), y la de Ernst Gombrich de 1937, escrita con motivo del 70 aniversario de Max Warburg el 5 de junio de 1937, y por eso titulada *Geburtstagatlas für Max M. Warburg* (Gombrich [1937] 2017), nacida como un intento de recuperación del gran proyecto inacabado del hermano repentinamente fallecido (26 de octubre de 1929), permite advertir grandes diferencias, tanto en lo que respecta a la disposición de las imágenes en los paneles, como en lo que se refiere a los mismos textos. El gran interés del texto de Gombrich consiste en que es una lectura y una interpretación de la obra warburguiana, resultado de estudios intensos y profundos en el Warburg Institute en el que trabajaba como miembro investigador desde enero de 1936. Constituye además una primera etapa hacia la construcción de su célebre *Intellectual Biography* de Aby Warburg publicada en 1970 (Wedepohl 2015). No voy a internarme aquí en los complejos senderos de la interpretación de Gombrich, sino que sólo me centraré en el empleo de los conceptos *Zwischenraum* (espacio 'entre') y *Denkraum* (espacio de pensamiento) por parte del maestro y su resonancia en el texto del joven investigador. Comenzaré por destacar que Gombrich no emplea el término *Zwischenraum* que, en cambio, domina todo el inicio de la Introducción de Warburg, para solo utilizar el término *Denkraum*, frecuente en la obra warburguiana. Si este término, *Zwischenraum*, ha acaparado mi atención de un modo tan absorbente, ello se debe al lugar destacado que le han concedido el pensamiento y la creación en el siglo XX, desde un Claude Lévi-Strauss que quiso destacar la coincidencia en ese espacio intermedio por parte de Max Ernst, Merleau-Ponty y Henry Corbin (Lévi-Strauss 1983, 327-331; Cirlot 2010, 63-83), hasta el mismo Max Ernst (Ernst [1934] 1970, 232) o André Breton (Breton [1933] 2008, 471). La identificación del *Zwischenraum* como *al-'âlam al-khayâlî al-mithâli* o *barzakh* en el pensamiento iraní, como mundus archetypus imaginalis en expresión

corbiniana, es decir, mundo intermedio entre lo sensible e inteligible, entre lo corpóreo y lo espiritual, o intervalo (Corbin 1960, 128-142), es suficiente para que decidamos detenernos en el significado con el que aparece en la obra de Warburg y en su supresión en el texto de Gombrich.

Zwischenraum en la Introducción al Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

Encontramos el término *Zwischenraum* ya en las primeras líneas de la Introducción al Atlas:

> 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 Schiksal der menschlichen Kultur bedeutet [A1].
>
> Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sè e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei Segni.

El espacio intermedio se entiende como el resultado de una creación consciente por parte del hombre, necesitado de una distancia entre él mismo y el mundo del entorno. Warburg plantea como posibilidad que este espacio constituya el sustrato para la creación artística y a partir de ahí concibe que dicha distancia pueda convertirse en una función social duradera para terminar esta sección [A1] (Warburg 2012b, 52) [1] con una polaridad que aquí se propone como "la inmersión en la materia y la oscilación a Sophrosyne" (*Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne*), como "el ciclo entre cosmología de las imágenes y la de los signos" (*jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmässiger Kosmologik*). El éxito o el fracaso depende del "instrumento espiritual de orientación" (orientierendes geistiges Instrument). La primera pregunta

que me planteo es: ¿Desde cuándo aparece en la obra de Warburg el concepto *Zwischenraum*?

Es opinión general que el gran antecedente de la Introducción al Atlas y la primera concretización del Proyecto Mnemosyne que ocupaba el pensamiento de Warburg al menos desde su regreso de Kreuzlingen en 1924, fue la célebre conferencia de la Hertziana de Roma del 19 de enero de 1929 (Warburg [1929] 2014). Por los materiales que han quedado de dicha conferencia no tenemos noticia de que Warburg hubiera empleado en ella el concepto *Zwischenraum*. En el *Diario romano*, en el que Aby Warburg intercambia impresiones con Gertrud Bing algunos días después acerca del efecto causado por la conferencia en la Hertziana así como sus repercusiones en el avance del Proyecto del Atlas, la colaboradora de Warburg considera que:

> La introducción de la conferencia ha hecho posible el texto del Atlas, pero, para convertirla en una introducción metodológica a toda la obra, habrá que ampliarla notablemente. Así, por ejemplo, respecto al concepto psicológico de la polaridad como principio heurístico, será necesario añadir un debate sobre la idea de cambio entre toma de distancia e incorporación (*Einverleibung*). 28 de enero de 1929 (Warburg, Bing [1928-1929] 2017, 60).

El concepto *Zwischenraum* podría ser uno de los componentes de esa dimensión teórica de la que carecía la conferencia de la Hertziana y que en cambio exigía la Introducción al Atlas, ya que según Bing es necesario "añadir un debate sobre la idea de cambio entre toma de distancia e incorporación", y es justamente a "la toma de distancia" a lo que se referirá el término, al menos en una de sus acepciones. El papel fundamental que desempeña el término en la Introducción del Atlas resulta evidente, pues domina toda la primera sección [A], en la que se repite en varias ocasiones la preposición *zwischen* (entre) y el mismo concepto *Zwischenraum*:

> 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 Urkundendeutung bedient. *Zwischen* imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgender plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt [A3].

> Per penetrare le fasi critiche di un simile processo non ci si è ancora serviti a sufficienza della conoscenza delle testimonianze della creazione figurativa. Esse ci permettono di comprendere la funzione polare dell'atto artistico, che oscilla tra un'immaginazione tendenzialmente identificata con l'oggetto, e una razionalità che cerca invece di distanziarsene. Quello che chiamiamo atto artistico non è dunque altro che una manipolazione tattile dell'oggetto, che ha il fine di rispecchiarlo plasticamente o pittoricamente — atto equidistante sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale.

Fantasía y razón (*Phantasie und Vernunft*) sustituyen aquí a la 'materia' y la 'Sophrosyne' de la primera sección [A1] en la medida en que comparten con ellas la inmersión (*Einschwingen*) y la oscilación (*Ausschwingen*), los sustantivos que aquí aparecen como adjetivos (*einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft*). Pero sobre todo de lo que se trata es de situar el acto artístico en un lugar que es precisamente un 'entre' (*zwischen*), que se repite un par de líneas más abajo: 'entre' la captación imaginaria y la contemplación conceptual (*zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau*). La separación entre el zugreifen (asir, coger), puramente sensitivo, y el intelectivo *begrifflich* que acompaña a la contemplación (*Schau*), juega con que los términos comparten la misma raíz (*griff/greif*), y constituye una de las contraposiciones características del lenguaje y del estilo de Warburg. Esta tercera sección, según la numeración de Gombrich, podría yuxtaponerse a la primera, insistiendo en el acto creativo y buscando nuevas maneras de describirlo. Ambas secciones muestran la relación entre la polaridad y la creación del espacio, pues el 'entre' de ese espacio viene determinado por esa polaridad y la oscilación de un lado a otro. El pasaje concluye dando entrada de nuevo al concepto *Zwischenraum*, anunciado por la repetición de la preposición *zwischen*:

> 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 and das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des *Zwischenraums zwischen* Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte [A3].

> Questa duplicità che si istituisce tra una funzione anti-caotica — così potremmo dire, dato che l'opera d'arte definisce nettamente il contorno dell'oggetto scegliendone uno unico — e la pretesa di far accettare allo spettatore il culto dell'idolo che gli viene posto di fronte, crea quel disagio

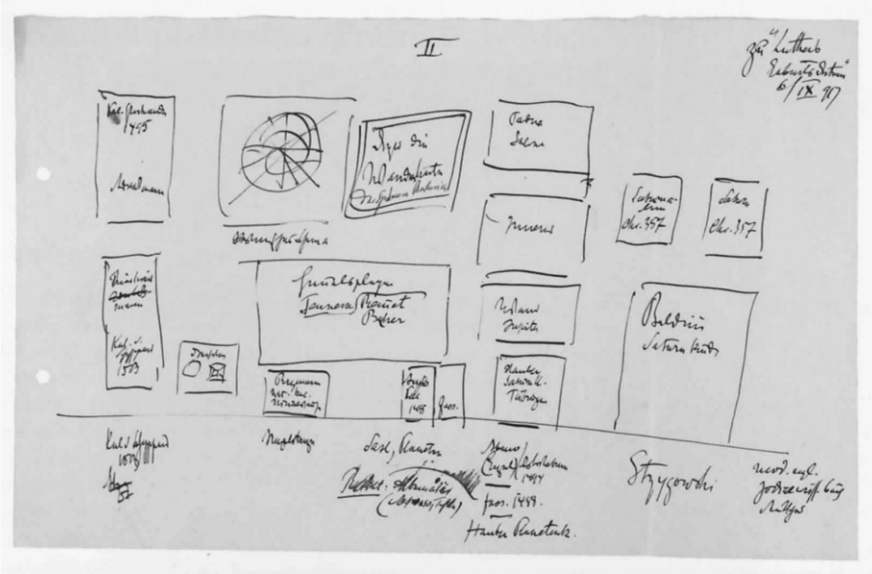
> all'uomo spirituale che dovrebbe rappresentare l'oggetto proprio di una scienza della cultura che sia una storia psicologica illustrata — una storia capace di mostrare la distanza tra l'impulso e l'azione verso l'oggetto.

A la duplicidad (*Doppelheit*) entre (*zwischen*) la función anticaótica y el ídolo creado (*geschaffene Idolon*), le corresponde el espacio intermedio (*Zwischenraum*) que separa el impulso (*Antrieb*) de la acción con respecto al objeto (*Handlung zum Gegenstand*). Pero entre estas dos secciones [A1] y [A3] en las que prevalece, como hemos visto, el término *Zwischenraum*, dos veces repetido, y que resuena en la reiteración de la preposición *zwischen* (cuatro veces), Warburg introduce el otro concepto que parece sinónimo: *Denkraum*:

> Dem *zwischen* religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer 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 mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft des rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden [A2].

> La memoria, sia collettiva sia individuale, viene dunque in aiuto, in modo del tutto peculiare, all'uomo-artista che oscilla tra una concezione religiosa e una matematica del mondo. Essa non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la quieta contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, utilizza l'eredità inalienabile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal senso, la memoria non tende a un orientamento protettivo, ma cerca invece di accogliere tutto l'impeto della personalità passionale-fobica, scossa dai misteri religiosi, per creare uno stile artistico. Per parte sua la scienza descrittiva conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* della fantasia diventano le guide vitali decisive per il futuro.

La oscilación entre uno y otro polo, ya sea entre la concepción religiosa y la matemática (*religiöser und mathematischer Weltanschauung*), entre la quieta contemplación (*ruhigen Schau*) y el abandono orgiástico (*orgiastischen Hingabe*) crea el espacio de pensamiento (*Denkraum*), es



1 | A. Warburg, esquema preparatorio.

decir, el espacio intermedio. Es la memoria (*Gedächtnis*) la creadora de dicho espacio, reforzando además cada uno de los polos en sus extremos más alejados. Warburg continúa hablando de la des-demonización de las impresiones fóbicas heredadas (*Entdämonisierung der phobisch geprägten Eindruckserbmasse*) para concluir con la intención del Atlas Mnemosyne que no es otro sino el de captar este proceso que define "como la tentativa de incorporar valores expresivos pre-acuñados con el fin de expresar la vida en movimiento". Con esto termina esta primera parte de la Introducción en la que ha planteado las premisas teóricas en que se fundamenta su proyecto. Como hemos podido comprobar Warburg opera por bloques, como bien advirtió Gombrich al numerar y estructurar el texto, y tal como se desprende de algunos esquemas preparatorios de sus conferencias [Fig. 1].

Estos cinco bloques iniciales (A1 - A5) muestran íntimas relaciones entre sí de índole repetitiva alternadas: A1 y A3, donde domina el concepto *Zwischenraum* y la preposición *zwischen*; A2 y A4, donde todavía resuena el *zwischen* que actúa como nexo con lo anterior, dando entrada ahora al segundo concepto Denkraum relacionado con la memoria (*Gedächtnis*) para llegar a la conclusión final (A5) donde desvela los objetivos del Atlas. Se trata de una construcción en la que desde un punto de vista sintáctico rige la parataxis, y desde un punto de vista semántico y fonético, la atención a la palabra y a sus derivados, a los que confía gran parte de la coherencia

de lo expuesto. Georges Didi-Huberman se ocupó del estilo warburguiano sirviéndose del libro del psiquiatra de Warburg en Kreuzlingen, el doctor Ludwig Binswanger, *Über Ideenflucht*. El estilo responde a un modo de pensamiento denominado de "las ideas huidizas": "prolixité langagière qui use et abuse de la 'compression' ou de la concision des formules; un goût immodéré pour les séries où abondent les rimes, les assonances, les similitudes entre les mots… le caractère ludique, quelquefois poétique, des jeux de mots, voire des 'grands mots' émis comme des prophéties" (Didi-Huberman 2002, 470). Destaca también la intensa actividad de escritura de Warburg en los años 1927-1929, atestiguada en manuscritos todavía inéditos en los que encontramos títulos que bastan "à nous faire comprendre que Warburg désirait accompagner *Mnémosyne*, non pas d'une *histoire* des 'influences de l'Antiquité', mais bien d'une élaboration théorique sur la *mémoire* des images et des symboles comprise à partir de ses phénomènes de survivances…". Continúa Didi-Huberman señalando que en estos textos Warburg se entrega, errática, pero incansablemente, "à une expérience théorique — épreuve et expérimentation tout à la fois — qui trouve sa cohérence dans le style même de son exposition". Advierte además algo que me parece sumamente importante: la visualidad de la escritura warburguiana al apreciar que: "Les idées sont disposées sur les feuilles blanches comme les images sur les écrans noirs de *Mnémosyne*: en amas vivants, en constellations, en paquets qui explosent" (Didi-Huberman 2002, 465). En efecto, esta primera parte de la Introducción podría resolverse en tres páginas dispuestas horizontalmente (A1, A2, A3) y en ellas destacarían los contrastes, las similitudes, las diferencias, y debajo de ellas, completando el cuadro, las dos conclusivas (A4, A5). Emerge entonces la semejanza de los dos términos *Zwischenraum*/*Denkraum*, y sobre todo el brillo de uno de ellos, *Zwischenraum*, arropado por la sonoridad alcanzada a través de la repetición preposicional.

El término *Denkraum* ya había aparecido en otros textos warburguianos (Nicastro 2016). En concreto en el *Schlangenritual*, texto que en principio recoge la célebre conferencia en la clínica Bellevue el 21 de abril de 1923, que supuso el principio de la curación de Aby Warburg (Seminario Mnemosyne 2017). Al final de este texto puede leerse:

> Durch sie zerstört die Kultur des Maschinenzeitalters das, was sich die aus dem Mythos erwachsene Naturwissenschaft mühsam errang, den *Andachtsraum*, der sich in den *Denkraum* verwandelte.
> Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin und die Gebrüder Wright, die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben

> jene verhängnisvollen Ferngefühl Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos zurückzuführen drohen.
> Telegramm und Telefon zerstören den Kosmos. Das mythische und das symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Anknüpfung *zwischen* Mensch und Umwelt den Raum als *Andachtsraum oder Denkraum*, den die elektrische Augenblicksverknüpfungen mordet (Warburg [1923] 1988, 59).

> De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivada del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento.
> Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.
> El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz (Warburg [1923] 2008, 64).

En este texto, *Denkraum* está asociado a *Andachtsraum* y aparece como el espacio conquistado por la cultura del mito y por el pensamiento simbólico, destruido por la cultura de la máquina que ha terminado con el sentimiento de distancia sacrificado a la inmediatez o a la conexión fugaz. Telégrafo y teléfono se muestran a los ojos de Warburg como los emblemas de la destrucción del espacio de pensamiento y contemplación, o como dirá seis años más tarde, del espacio intermedio sin el cual no puede existir civilización.

Denkraum en el *Geburtstagatlas* de Ernst Gombrich

La Introducción de Ernst Gombrich para el *Geburtstagatlas für Max M. Warburg* (5 june 1937), *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* (Gombrich [1937] 2017) es el resultado del trabajo de Gombrich en el Warburg Institute, al menos durante un año, desde enero de 1936, en el que pudo familiarizarse no sólo con los escritos publicados de Warburg sino con la ingente documentación conservada (papeles, cartas, esquemas, etc). Esta reconstrucción del proyecto warburguiano llevada a cabo por Gombrich y ofrecida junto con Gertrud Bing a Max Warburg el día de su 70 aniversario como modo de agradecimiento, fue donado al Warburg Institute por un familiar en 1984 (Culotta 2016), y

constituye, a mi modo de ver, un texto interesantísimo, ya que contiene una lectura y una interpretación de la Introducción de Warburg al Atlas. La brevedad de esta Introducción contrasta con el esfuerzo de acompañar a cada una de las 24 *Tafeln* (un tercio de la serie final de Warburg) de un comentario en el que se pusiera de manifiesto la coherencia de cada una de las constelaciones de imágenes, justamente aquello que Warburg no había podido terminar de hacer y que Gertrud Bing pensaba que podría resolver a base de fragmentos de sus escritos (Wedepohl 2015, 135). Gombrich abre el Atlas con unas palabras preliminares centrándose en los conceptos de orientación (*Orientierung*) y proceso de distanciamiento (*Distanzierungsprozess*), para sostener:

> Der Begriff Orientierung hat für Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist ihm der Überbegriff für jede bewusste Beziehungsnahme des Menschen als eines Individuums mit der Umwelt im engeren oder weiteren Sinn. Erst dadurch, dass der Mensch eine Umwelt durch Zeichensetzung konstituiert — vermag er sein Ich von diesem 'nicht Ich' zu distanzieren. Dieser Distanzierungsprozess, der das Bereich des Bewusstseins von dem der Aussenwelt scheidet und jedem seine immanente Gesetzmässigkeit zuweist, ist ihm das wesentliche Agens und Ziel der Phylogenese wie es das der Ontogenese ist. '*Denkraum*' nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, *Denkraumschöpfung* den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung. Zeichensetzung ist es, die diese *Denkraumschöpfung* einleitet, Missbrauch oder Verkennung der Zeichenfunktion die Gefahr, die der Kultur immer wieder drohte und droht. Denn das ursprüngliche Zeichen, das Bild wie der Name, birgt in sich selbst die Gefahr der Hypostasis. Der Bildzauber wie der Namenfetischismus ist ein solcher *denkraumzerstörender* Kurzschluss des Denkens, in dem die orientierende Funktion des Abbildes verlorengeht: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit (Gombrich [1937] 2017).

> Il concetto di orientamento ha per Warburg un carattere molto generale, in relazione al saggio di Kant "Cosa significa orientarsi nel pensiero". Per Warburg si tratta di un sovra-concetto per indicare ogni relazione consapevole che l'uomo come individuo instaura con il mondo che lo circonda, in senso ampio e in senso stretto. Innanzitutto, per il fatto che l'uomo costituisce il mondo che lo circonda ponendo segni, egli è in grado di distanziare il suo 'io' da quel 'non io'. Questo processo di presa di distanza che separa l'ambito della coscienza di sé dal mondo esterno e assegna a ciascuno la sua propria legge immanente, è per Warburg il principio agente essenziale e la finalità sia della filogenesi che dell'ontogenesi. Warburg chiama '*Denkraum*' il conseguimento della distanza rispetto

> al mondo circostante, ovvero l'atto costitutivo della creazione di uno spazio del pensiero di ogni sviluppo ontogenetico e filogenetico. Il porre segni è ciò che introduce questa creazione di uno spazio del pensiero, laddove l'abuso o il disconoscimento della funzione dei segni costituisce il pericolo che minaccia, e continua a minacciare, la cultura. Questo perché il segno originario, sia esso immagine o nome, cela in sé stesso il pericolo dell'ipostasi. La magia dell'immagine così come il feticismo dei nomi è una sorta di cortocircuito del pensiero, che distrugge il *Denkraum*, nel quale si perde la funzione di orientamento della rappresentazione: nella concezione magica del mondo, segni e designazione svaniscono in una spaventosa unità (Gombrich [1937] 2017).

Sorprende en este párrafo inicial la desaparición del término *Zwischenraum*, tan potente en las primeras líneas introductorias de Warburg, para dar entrada tan sólo al *Denkraum*, cuyo significado es construido a partir también del pasaje arriba citado del *Schlangenritual*, imperando la idea de la destrucción de este espacio por medio de un cortocircuito (*Kurzschluss*), muy cercano a la conexión fugaz (*Augenblicksverknüpfungen*) del *Schlangenritual*. Del primer párrafo de Warburg se ha retenido fundamentalmente el concepto de orientación (*Der Begriff Orientierung*), las primeras palabras en el texto de Gombrich, que en el de Warburg se resuelve en un "instrumento espiritualmente orientador" (*als orientierendes geistiges Instrument*). Gombrich lee, glosa, comprende el texto de Warburg, pero probablemente no sólo el de Warburg. La cita a Kant permite relacionarlo con un pasaje que se encuentra en la *Philosphie der symbolischen Formen* de Ernst Cassirer, concretamente en el tomo II dedicado al mito (*Das mytische Denken*), cuyo prólogo está fechado en Hamburgo, en diciembre de 1924, y donde agradece el abundante y rico material que le ha ofrecido la Biblioteca Warburg para realizar sus investigaciones (Cassirer [1925] 1973, XIII). Es en el capítulo II (*Kap. II. Grundzüge einer Formenlehre des Mythos, Raum, Zeit und Zahl*) donde encontramos la cita a Kant para hablar de la orientación, y ésta misma relacionada con el *Denkraum*:

> Das mythische Denken ergreift eine ganz bestimmte, konkret-räumliche Struktur, um nach ihr das Ganze der '*Orientierung*' der Welt zu vollziehen. Kant hat in einem kurzen, aber für seine Denkweise höchst bezeichnenden Aufsatz: "*Was heisst: sich im Denken orientieren*?" den Ursprung des Begriffs der 'Orientierung' zu bestimmen und seine weiter Entwicklung zu verfolgen gesucht. "Wir mögen unsere Begriffe noch so hoch anlegen und dabei noch so sehr von der Sinnlichkeit abstrahieren, so hängen ihnen doch noch immer bildliche Vorstellungen an… Denn

> wie wollten wir auch unseren Begriffen Sinn und Bedeutung verschaffen, wenn ihnen nicht irgendeine Anschauung… unterlegt würde?". Von hier aus zeigt Kant, wie alle Orientierung mit einem sinnlich gefühlten Unterschied, nämlich mit dem Gefühl des Unterschieds der rechten und linken Hand beginnt, — wie sie sich sodann in die Sphäre der reinen, der mathematischen Anschauung erhebt, um zuletzt zur Orientierung im Denken überhaupt, in der reinen Vernunft aufzusteigen. Betrachten wir die Eigenart des mythischen Raumes und stellen wir sie der des sinnlichen Anschauungsraumes, wie der des mathematischen '*Denkraumes*' gegenüber, so lässt sich dieser Stufengang der Orientierung in eine noch tiefere geistige Schicht zurückverfolgen — so lässt sich deutlich der Punkt des Übergangs bezeichnen, an dem in Gegensatz, der an und für sich rein im mythisch-religiösen Gefühl wurzelt, sich zu gestalten, sich eine 'objektive' Form zu geben beginnt, durch welche nunmehr dem Gesamtprozess der Objektivation, der anschaulich-gegenständlichen Erfassung und Deutung der Welt der sinnlichen Eindrücke, eine neue Richtung gewiesen wird (Cassirer [1925] 1973, 116).

> El pensamiento mítico aprehende una estructura perfectamente determinada, concretamente espacial, para llevar a cabo de acuerdo con ella toda la 'orientación' del mundo. Kant, en un escrito breve, pero sumamente significativo para su modo de pensar e intitulado "¿Qué significa orientarse en el pensamiento?" trató de precisar el origen del concepto de 'orientación' y de seguir su evolución ulterior. "Por más alto que coloquemos nuestros conceptos y por más que los abstraigamos así de la sensibilidad seguirán siempre acompañados de imágenes… Pues, ¿cómo podríamos dar sentido y significación a nuestros conceptos si no se basaran éstos en una intuición?". Partiendo de aquí muestra Kant cómo toda orientación comienza con una distinción sensible sentida, a saber, con un sentimiento de la distinción de la mano derecha y de la izquierda, elevándose luego a la esfera de la intuición pura, matemática, para llegar finalmente a la orientación en el pensamiento en cuanto tal, en la razón pura. Si consideramos el carácter peculiar del espacio mitológico y lo contrastamos con el carácter del espacio sensible de la intuición, así como también con el del 'espacio intelectivo' matemático, podemos seguir este escalonamiento de la orientación hasta un estrato espiritual todavía más profundo, podemos señalar con claridad el punto de transición en el cual una antítesis intrínsecamente enraizada en el sentimiento mítico-religioso comienza a configurarse y a tomar una forma 'objetiva' a través de la cual se da una nueva dirección al proceso total de objetivación, de aprehensión e interpretación intuitivo-objetiva del mundo de las impresiones sensibles (Cassirer [1925] 2003, 127-128).

Unas páginas antes, Cassirer ha aclarado la distancia entre el pensamiento mítico y el matemático, indicando la 'posición media' (*Mittelstellung*) del

espacio mítico, entre el espacio de una percepción puramente sensorial y el espacio del puro conocimiento, acentuando no sólo la distancia, sino incluso la divergencia entre el espacio visual y táctil y el espacio de la pura matemática, al que le corresponde el *Gedankenraum* o *Denkraum*:

> Um die Eigenart der mythischen Raumanschauung vorläufig und in allgemeinen Umrissen zu bezeichnen, kann man davon ausgehen, dass der mythische Raum eine eigenartige *Mittelstellung zwischen* dem sinnlichen Wahrnehmungsraum und den Raum der reinen Erkenntnis, dem Raum der geometrischen Anschauung einnimmt. Es ist bekannt, dass der Wahrnehmungsraum, dass der Seh- und Tastraum, mit dem Raum der reinen Mathematik nicht nur nicht zusammenfällt, sondern dass *zwischen* beiden vielmehr eine durchgehende Divergenz besteht. Die Bestimmungen des letzteren lassen sich aus denen des ersteren nicht einfach ablesen oder auch nur in einer stetigen Abfolge des Denkens ableiten; es bedarf vielmehr einer eigentümlichen Umkehr der Blickrichtung, einer Aufhebung dessen, was in der sinnlichen Anschauung unmittelbar gegeben erscheint, um zu dem '*Gedankenraum*' der reinen Mathematik vorzudringen (Cassirer [1925] 1973, 104).

> A fin de caracterizar provisionalmente en sus rasgos generales la intuición mítica del espacio, podemos partir de que el espacio mitológico ocupa una posición intermedia entre el espacio de la percepción sensible y el espacio del conocimiento puro, el espacio de la intuición geométrica. Es sabido que el espacio de la percepción, el de la vista y el tacto, no sólo no coincide con el espacio de la matemática pura sino que más bien existe entre ambos una total divergencia. Las determinaciones de este último no pueden extraerse simplemente del primero o derivarse de él en una secuencia continua del pensamiento; antes bien, se requiere de una peculiar inversión de perspectiva, de una negación de lo que aparece inmediatamente dado en la intuición sensible, a fin de llegar al 'espacio intelectivo' de la matemática pura (Cassirer [1925] 2003, 116).

Ernst Cassirer no habla de *Zwischenraum*, pero aunque no aparezca el término en su *Philosophie der symbolischen Formen*, resulta evidente que está pensando en la zona intermedia ya desde sus primeros planteamientos, en la Introducción al primer tomo (*Die Sprache*), en los que aborda el dualismo de lo sensible y lo inteligible:

> Die Idee einer derartigen Grammatik schliesst eine Erweiterung des traditionellen geschichtlichen Lehrbegriffs des Idealismus in sich. Dieser Lehrbegriff war von jeher darauf gerichtet dem 'mundus sensibilis' einen anderen Kosmos den 'mundus intelligibilis' gegenüberzustellen und die Grenzen beider Welten sicher zu scheiden. Im wesentlichen aber

verlief die Grenze derart, dass die Welt des Intelligiblen durch das Moment des reinen Tuns, die Welt des Sinnlichen durch das Moment des Leidens bestimmt wurde. Dort herrschte die freie Spontaneität des Geistigen, hier die Gebundenheit, die Passivität des Sinnlichen. Für jene 'allgemeine Charakteristik' aber, deren Problem und Aufgabe sich jetzt im allgemeinsten Umriss vor uns hingestellt hat, ist dieser Gegensatz kein unvermittelter und ausschliessender mehr. *Denn zwischen dem Sinnlichen und Geistigen knüpft sich hier eine neue Form der Wechselbeziehung und der Korrelation.* Der metaphysische Dualismus beider erscheint überbrückt, sofern sich zeigen lässt, dass gerade *die reine Funktion des Geistigen selbst im Sinnlichen ihre konkrete Erfüllung suchen muss*, und dass sie sie hier zuletzt allein zu finden vermag. [...] In ihnen allen zeigt sich in der Tatdies als das eigentliche Vehikel ihres immanenten Vorgangs, dass sie neben und über der Welt der Wahrnehmung eine eigene freie Bildwelt erstehen Lassen: *eine Welt, die ihrer unmittelbaren/Beschaffenheit nach noch ganz die Farbe des Sinnlichen an sich trägt, die aber eine bereits geformte und somit eine geistig beherrschte Sinnlichkeit darstellt.* Hier handelt es sich nicht um ein System sinnlicher Mannigfaltigkeiten, die in irgendeiner Form freien Bildens erschaffen werden (Cassirer [1923] 1954, 19-20).

La idea de una gramática semejante entraña una ampliación del sistema histórico tradicional del idealismo. Este sistema siempre estuvo encaminado a colocar, frente al *mundus sensibilis*, otro cosmos, el *mundus intelligibilis*, y a trazar las fronteras de ambos mundos. Pero en lo esencial tomó la frontera de un curso tal que el mundo de lo inteligible quedó determinado por el factor de la pura actividad y el mundo de lo sensible por el de la receptividad. Allá dominaba la libre espontaneidad del espíritu; acá, el constreñimiento, la pasividad de lo sensible. Pero para esa 'característica universal', cuyo problema y tarea se nos plantean ahora en sus perfiles generalísimos, esta oposición ya no es irreconciliable y excluyente, pues entre lo sensible y lo espiritual tiéndese ahora una nueva forma de reciprocidad y correlación. El dualismo metafísico de ambos parece salvado en la medida en que pueda mostrarse que precisamente la misma función pura de lo espiritual debe buscar en lo sensible su realización concreta, pudiéndola hallar, en última instancia, solamente aquí. [...] De hecho, en todos ellos el vehículo propiamente dicho de su progreso inmanente consiste en que, junto y por encima del mundo de las percepciones, hacen surgir su propia mundo de imágenes libre: un mundo que, de acuerdo con su naturaleza inmediata, ostenta aún el color de lo sensible, pero que representa una sensibilidad ya conformada y, por lo tanto, espiritualmente dominada. Aquí no se trata de algo sensible simplemente dado y encontrado, sino de un sistema de multiplicidades sensibles creadas en cualquiera de las formas de la libre constitución (Cassirer [1923] 2016, 45-46).

La superación del dualismo metafísico entre el mundo sensible y el mundo inteligible resulta de la comprensión de un mundo intermedio, un mundo de encuentro entre lo sensible e inteligible, donde lo inteligible se muestra en lo sensible y a la inversa. Es ese mundo acerca del que tanto se ocupó la filosofía irania situada en una encrucijada de pensamiento en la que coincidieron la antigua religión zoroástrica, el platonismo y el Islam, y que Henry Corbin tradujo como *mundus imaginalis*.

Unos meses antes de escribir el prólogo a su segundo tomo de la *Philosophie der symbolischen Formen*, el 10 de abril de 1924, Cassirer había visitado a Warburg. En la historia clínica de Ludwig Binswanger se recoge la importancia de esa visita y consta que "el paciente está feliz de que Cassirer pueda confirmar desde su campo específico las hipótesis por él planteadas" (Binswanger, Warburg 2007, 163). El mismo Binswanger estaba interesadísimo en la obra filosófica de Cassirer encontrando muchos puntos en común con su propio trabajo. En su obra ya aquí citada del año 1933, *Über Ideenflucht*, Binswanger habla del espacio y de la espacialidad y aclara que no lo hace en el sentido del espacio físico sino en el sentido de la espacialidad del Dasein de Martin Heidegger:

> Was wir (Stimmungs-)Optimismus nennen, ist nicht anders, als diese annähernde Übereinstimmung der räumlichen Grenzen der Gedanken — und der Sachwelt. Beide Räume sind hier nahezu gleich weit oder gleich eng. Diese Ausdrucksweise darf natürlich nicht gleichnishaft aufgefasst werden, vielmehr muss sie aus der Ontologie des Daseins und seiner Räumlichkeit verstanden werden [en nota: Räumlich ist hier nicht im Sinne des geometrischen oder irgendeines objektiven oder physikalischen Raums gemeint, sondern im Sinne der Räumlichkeit des Daseins überhaupt Vgl. Heidegger, a.a.O. &22, 23, 24]. Dann ist aber klar, dass sie auch auf den Grund der annähernden Übereinstimmung der Grenzen beider Welten im Optimismus hinzuweisen vermag. Auch dieser Grund lässt sich noch räumlich fassen. Sagen wir doch von diesem Optimismus, dass es hier nicht weit sei vom Gedanken zum Entschluss und zur Tat, und dass hier nur ein Schritt sei von der Möglichkeit zur Wirklichkeit. Das zeigt wieder, dass, wie wir bereits wissen, Gedanken- und Sachwelt an Umfang nahezu gleich sind, überdies aber auch, dass sie hier nahe beieinander liegen. Beide Momente gehören ontologisch zusammen, eines weist auf das andere hin (Binswanger [1933] 1980, 61).

> Ces façons de s'exprimer ne peuvent naturellement pas être conçues comme des images, elles doivent bien plutôt être comprises à partir de l'ontologie du Dasein et de sa spatialité (Heidegger, *Sein und Zeit*, 22, 23, 24). Mais il est alors clair que celle-ci permet aussi de donner quelques

> indications sur le fondement de l'harmonie approximante des frontières des deux mondes dans l'optimisme. On peut saisir ce fondement aussi spatialement. Disons cependant de cet optimisme qu'ici, il n'y a pas loin de la pensé à la résolution et à l'acte, et qu'ici, il n'y a qu'un seul pas de la possibilité a la réalité. Cela montre à nouveau que, ainsi que nous le savons déjà, le monde des pensées et le monde des choses sont presque identiques en étendue, mais de plus également qu'ils sont ici près l'un de l'autre. Les deux moments font pendant ontologiquement, l'un renvoie à l'autre (Binswanger [1933] 2000, 104-105 B II).

Dos páginas más adelante, se refiere al *Denkraum*:

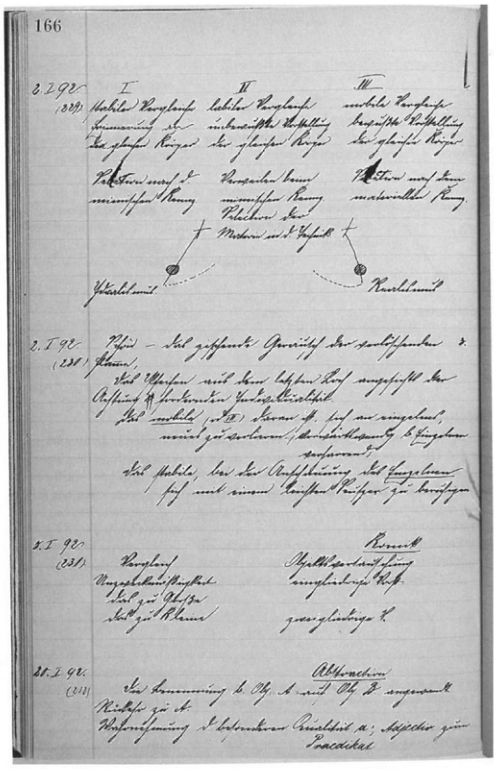
> Die Volatilität auch der Denkgegenstände, insbesondere ihre Wandlung — und Gestaltungsfähigkeit, im Verein mit der Gelichtetheit des *Denkraums* überhaupt, hat zur Konsequenz, dass man hier nie vor einem unüberwindlichen Denkhindernis steht, immer einen Ausblick und Ausweg findet, dass sich hier immer (Denk-)Fäden, 'nach allen Seiten' spinnen und sich immer wieder neue Gedanken bilden (Binswanger [1933] 1980, 63).

> La volatilité des objets de la pensé, en particulier leur capacité à se transformer et à prendre forme, en union avec la luminosité de l'espace de pensé en général, ont pour conséquence qu'on n'est jamais ici en face d'un obstacle de pensé insurmontable, mais qu'on trouve toujours un point de vue et une issue, et que 'de tous côtés' des fils (de pensé) se tissent toujours ici et que nouvelles pensées se forment toujours à nouveau (Binswanger [1933] 2000, 108).

Y en la nota a la página 58 introduce el término *Zwischenreich* (Biswanger [1933] 1980, 58). Ya Peter Sloterdijk entendió que "pocos intérpretes de Heidegger parecen tener claro que bajo el sensacional título programático de *Ser y tiempo* se esconde también un tratado germinalmente revolucionario sobre ser y espacio. Bajo la impresión del encanto de la analítica existencial del tiempo heideggeriana se ha pasado por alto la mayoría de las veces el hecho de que está anclada en una correspondiente analítica del espacio, así como que ambas, a su vez, se fundan en una analítica existencial del movimiento" (Sloterdijk [1998] 2003, 305). Y algo más adelante: "La analítica de Heidegger de la espacialidad existencial llega, a través de dos pasos destructivos, a un diseño positivo de la espacialidad del ser-ahí como *acercamiento y orientación*". En Sein und Zeit, Heidegger habla del *Zwischenraum* para aludir al espacio entre la silla y la pared:

Das 'Sein bei' der Welt als Existenzial meint nie so etwas wie das Beisammen-vorhanden-sein von vorkommenden Dingen. Es gibt nicht so etwas wie das 'Nebeneinander' eines Seienden, genannt 'Dasein', mit anderem Seienden, genannt 'Welt'. Das Beisammen zweier Vorhandener pflegen wir allerdings sprachlich zuweilen z.B. so ausdrücken: "Der Tisch steht 'bei' der Tür, 'der Stuhl berührt' die Wand". Von einem 'Berühren' kann streng genommen nie die Rede sein und zwar nicht deshalb, weil am Ende immer bei genauer Nachprüfung sich ein *Zwischenraum zwischen* Stuhl und Wand feststellen lässt, sondern weil der Stuhl grundsätzlich nicht, und wäre der *Zwischenraum* gleich Null, die Wand berühren kann (Heidegger [1927] 2006, 55).

El 'ser cabe' el mundo en sentido existenciario no mienta nunca nada semejante al 'ser ante los ojos juntas' cosas que vienen a estar delante dentro del mundo. No hay nada semejante a una 'contigüidad' de un ente llamado 'ser ahí' a otro ente llamado 'mundo'. Cierto que el estar juntas dos cosas 'ante los ojos' solemos expresarlo a veces diciendo, por ejemplo, "la mesa está 'cabe' la puerta, 'la silla 'toca' la pared". Pero no puede tratarse de ningún 'tocar' rigurosamente tomado, y no porque al cabo de un examen más exacto siempre se halle un espacio



2 | A. Warburg, Grundlegende Bruchstücke, 1888/1896 -1905/1912.

> intermedio entre la silla y la pared, sino porque la silla no puede de raíz y aunque el espacio intermedio fuese igual a cero, tocar la pared. Cap. II. El 'Ser en el mundo' en general como estructura fundamental del 'ser ahí'. 12. Esbozo del 'ser en el mundo' bajo el punto de vista del 'ser en' como tal (Heidegger [1927] 2014, 67-68).

Mucho más interesante para lo que aquí nos ocupa es su reflexión acerca del 'entre', entre el sujeto y el objeto, planteándose lo adecuado o no de situar la orientación en ese 'entre':

> Was anderes stellt sich aber dann mit diesem Phänomen dar als das vorhandene *commercium zwischen* einem vorhandenen Subjekt und einem vorhandenen Objekt? Diese Auslegung käme dem phänomenalen Bestand schon näher, wenn sie sagte: das Dasein ist das Sein dieses '*Zwischen*'. Irreführend bliebe die Orientierung an dem '*Zwischen*' trotzdem. Sie macht unbesehen den ontologisch unbestimmten Ansatz des Seienden mit, wo*zwischen* dieses *Zwischen* als solches 'ist'. Das *Zwischen* ist schon als Resultat der *convenientia* zweier Vorhandenen begriffen (Heidegger [1927] 2006, 132).

> Pero ¿qué otra cosa se tiene con este fenómeno que el *commercium* 'ante los ojos' entre un sujeto 'ante los ojos' y un objeto 'ante los ojos'? Esta interpretación se acercaría ya más a los fenómenos, si dijese: el 'ser ahí' es el ser de este 'entre'. Inductor en el error resultaría, a pesar de todo, el buscar la orientación en el 'entre'. Sin advertirlo, se sientan de un modo ontológicamente indeterminado los entes entre los cuales 'es' este 'entre' en cuanto tal. El 'entre' es concebido desde luego como el resultado de la *convenientia* de dos entes 'ante los ojos' (Heidegger [1927] 2014, 149).

Retornemos de nuevo a Gombrich. Me parece altamente significativo que Gombrich desestimara el término *Zwischenraum* para decantarse sólo por el *Denkraum*. Sobre todo, porque según informa Claudia Wedepohl en su proyecto de estudio y de edición de la obra de Warburg se encontraba el de llevar a cabo una indagación sobre la terminología warburguiana (*Mneme, Engramm, energetische Inversion, Ambivalenz, Denkraumverlust, Schlitterlogik*), es decir, que prestaba una importancia capital a los conceptos utilizados por Warburg (Wedepohl 2015, 145). Tampoco en esta lista encontramos citado el *Zwischenraum*. Si hasta ahora hemos insistido en la proximidad entre *Zwischenraum* y Denkraum, en su empleo sinónimo en determinados contextos, se impone ahora señalar su lejanía. Que el espacio de pensamiento pueda ser un espacio intermedio, no implica ciertamente que la noción de espacio intermedio sea idéntica a la de espacio de pensamiento. Este segundo procede de la necesidad de

una distancia, de la creación de un espacio que permita la contemplación y el pensamiento, mientras que el primero, además de aludir a ese espacio generado entre dos polos, supone necesariamente una hibridez, pues en ese espacio intermedio se participa tanto de un polo como de otro, ya que siendo un espacio de separación, lo es también de encuentro. En los *Grundlegende Bruchstücke* (1888/1896 -1905/1912) puede verse un dibujo a tinta de Warburg en el que 'idealismo' y 'realismo' aparecen como dos polos en oscilación (Warburg 2015, 110) [Fig. 2]. Entre ambos polos se extiende el *Zwischenraum*, aquí no mencionado, pero que habrá de poseer en Warburg un potencial creador, pues a partir de él se generará una expresión decisiva para la comprensión del Atlas Mnemosyne.

Iconología del intervalo

Es en el *Tagebuch* de Warburg donde puede encontrarse el concepto *Zwischenraum*, aunque ahora se trate de un empleo del término mucho más concreto, al estar acompañado del concepto 'iconología': *eine Ikonologie des Zwischenraum*es. El pasaje fue citado por Gombrich en su *Biografía intelectual*:

> *Ikonologie des Zwischenraumes.* Kunsthistorisches Material zu einer Entwicklungspsychologie des Pendelganges *zwischen* bildhafter und zeichenmässiger Ursachsetzung (*Journal*, VII, 1929, 267; Warburg, 2001, 434).
>
> Iconology of the interval: Art historical material towards an evolutionist psychology of the oscillation between the positing of causes as images and as signs (Gombrich 1970, 253).

El concepto *Ikonologie* fue empleado por vez primera por Warburg en octubre de 1912 en su conferencia sobre el Palazzo Schifanoja, aunque ya en 1907 está atestiguado el empleo del adjetivo *ikonologisch* (Heckscher [1967] 1985, 254 y 274). Gombrich introduce la cita sosteniendo que "The image of art belongs to that intermediate realm in which the symbols are rooted". Es decir, que Gombrich lo reconoce como el espacio intermedio en que se encuentran los mundos sensible e inteligible, que es efectivamente el lugar del símbolo. Georges Didi-Huberman señaló lo enigmática que les había parecido la expresión a muchos exégetas para sostener: "Elle semble avoir défini, en 1929, le projet même de son atlas comme réunion d'un 'matériel' d'images formant le corpus visuel de son hypothétique 'psychologie de l'évolution dans la détermination des causes', expression où il faut reconnaître l'une des innombrables dénominations cherchées par Warburg pour le sous-titre de Mnémosyne.

Elle semble aussi se rapporter au dictum, inspiré de Goethe, selon lequel 'le problème' — mais Warburg écrivait aussi: 'la vérité' — 'gît dans le milieu'" (Didi-Huberman 2002, 497). Lo que me parece decisivo es que Didi-Huberman relacione la iconología del intervalo con el montaje como el procedimiento y el método característico del Atlas. Philippe-Alain Michaud también entendió que la expresión aludía al modo mismo de construcción del Atlas: "[…] avec Mnémosyne, Warburg fonde 'une iconologie des intervalles' (*Eine Ikonologie des Zwischenraume*s) […] qui ne porte plus sur des objets, mais sur des tensions, analogies, contrastes ou contradictions". Michaud habla de ella como una "fórmula enigmática" que aludiría a que se trata de una "[…] une iconologie qui porterait non sur la significations des figures — c'est le sens que lui donnera Panofsky —, mais sur les relations que ces figures entretiennent entre elles dans un dispositif visuel autonome, irreductible à l'ordre du discours" (Michaud [1998] 2012, 260, 321). Por su parte, Maurizio Ghelardi, en *La lutte pour le style* añade una segunda cita que se encuentra en *La antigüedad italiana en época de Rembrandt*:

> L'ascension d'Hélios vers le soleil et la descente de Proserpine dans les profondeurs symbolisent deux stations qui font partie intégrante du cycle de la vie, de même que l'inspiration et l'expiration. Dans ce voyage nous n'emportons pour seul bagage que l'*intervalle* toujours mouvante entre l'impulsion et l'action, et c'est à nous de déterminer quelle extension l'on peut donner à cette pause de la respiration grâce à l'aide de Mnémosyne (Ghelardi 2016, 231).

Ghelardi concluye sosteniendo que el Atlas puede entenderse así como una "iconologie de la pause ou de l'intervalle respiratoire; ils impliquent une conception de l'art fondée sur le matériau historico-artistique qui indique une 'psychologie du développement' oscillant entre l'image et le signe, et indissolublement liée à un principe architectonique et grammatical. L'art se situe, suivant cette perspective, entre le monde de l'expression pure et celui de la signification pure, et c'est pour cette raison que la parole et l'image représentent pour Warburg les termes médians entre le mythe et le logos" (Ghelardi 2016, 229).

Al situarnos delante de las *Tafeln* del Atlas vemos cómo cada una de ellas muestra una distinta disposición de las fotografías clavadas en la arpillera negra. A veces se intensifica la seriación, como en las 24, 25, en otras se juega con los detalles como en la 43, 54, en otras, la reunión de las imágenes alcanza valores líricos, como en la 5, 6, 39, 47, porque el panel

desvela íntimas relaciones entre las imágenes, muestra una estructura que procede justamente de la disposición y en esta, tan importante es la imagen misma como el espacio intermedio que las separa, al igual que los espacios blancos en los poemarios, los silencios, sólo a partir de los cuales es posible oír la palabra. Al buscar *Zwischenraum* en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Ritter, Gründer 1971), en la voz *Raum* se cita a Vitruvio. En efecto, en el libro I, capítulo V, de su *De Architectura*, al referirse a la construcción de murallas y torres, Vitruvio habla de la distancia y del intervalo:

> *Intervalla* autem turrium ita sunt facienda ut ne longius sit alia ab alia sagittae missionis, uti, si qua oppugnetur, tum a turribus, quae erunt dextra sinistra, scorpionibus reliquisque telorum missionibus hostes reiciantur. Etiamque contra inferiores turrium dividendos est murus *intervallis* tam magnis, quam erunt turres, ut itinera sint interioribus partibus turrium contignata, nequeo ea ferro fixa.
>
> Las distancias entre las torres deben establecerse teniendo en cuenta que no estén tan alejadas una de otra que no puedan alcanzarse por una flecha, con el fin de que si una torre es atacada, sea posible rechazar a los enemigos desde las otras torres, que quedan a derecha y a izquierda, mediante escorpiones u otra clase de armas arrojadizas. Frente a la parte más inferior de las torres, deben abrirse en el muro unos espacios e intervalos, que sean equivalentes a la anchura de las torres, de modo que los accesos, entre las partes interiores de las torres, quedan enlazadas con planchas de madera y no de hierro (Vitruvio [15 a.C.] 1997, 42).

Si volvemos a situarnos en el siglo XX, encontramos todo un debate arquitectónico en torno al 'espacio intermedio'. En un artículo-homenaje a Louis Kahn, los arquitectos Alison Smithson y Peter Smithson (Smithson 1974), concebían que la regeneración de las ideas para una renovación arquitectónica de la ciudad pasaba necesariamente por la consideración del *space between*: desde la rehabilitación de la calle, hasta la necesidad de crear un diálogo entre los viejos y los nuevos edificios.

Notas

* Presenté un borrador de este artículo en el Seminario de Engramma que tuvo lugar en el Palazzone di Cortona del 13 al 16 de junio de este año. El Seminario estuvo dedicado a la traducción, comentario y estudio comparativo de las dos Introducciones al Atlas, la de Warburg y la de Gombrich. Los miembros del Seminario (Monica Centanni, Simone Culotta, Silvia De Laude, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Clio

Nicastro, Alessandra Pedersoli, Sergi Sancho Fibla) discutieron y comentaron dicho borrador. A todos ellos, mi agradecimiento.

1 La numeración es de Ernst Gombrich.

Bibliografía

Binswanger [1933] 1980
L. Binswanger, *Über Ideenflucht*, [ed. Orell Füssli, Zürich 1933], facsímil Garland, New York-London 1980.

Binswanger [1933] 2000
L. Binswanger, *Sur la fuite des idées* [*Über Ideenflucht*, Orell Füssli, Zürich 1933], trad. de J. Millon, Grenoble 2000.

Binswanger, Warburg 2007
L. Binswanger, A. Warburg, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, trad. de N. Gelormini y M. T. D'Meza, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2007.

Breton [1933] 2008
A. Breton, *Picasso dans son élément* [1933], en *Oeuvres complètes*, vol. IV, ed. M. Bonnet, La Pléiade, Gallimard, París 2008, 469-485.

Cassirer [1923] 1954
E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil, Die Sprache* [1923], Bruno Cassirer, Oxford 1954.

Cassirer [1925] 1973
E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mytische Denken* [1925], Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973.

Cassirer [1925] 2003
E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas, II: el pensamiento mítico* [*Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mytische Denken* 1925], trad. de A. Morones, Fondo de Cultura Económia, México 2003.

Cassirer [1923] 2016
E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas, I: el lenguaje* [*Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil, Die Sprache* 1923], trad. de A. Morones, Fondo de Cultura Económia, México 2016.

Cirlot, 2010
V. Cirlot, *La zona intermedia, el cielo estrellado y la pintura meditativa*, en *La visión abierta. Del mito del grial al surrealismo*, Siruela, Madrid 2010, 63-83.

Culotta 2016
S. Culotta, *Teche dialettiche, un dispositivo per l'esposizione*, tesi di laurea magistrale, Università Iuav di Venezia 2016.

Corbin 1960
H. Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection. De l'Iran Mazdéen à l'Iran Shî'ite*, Buchet/Chastel, Paris 1960.

Didi-Huberman 2002
Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, París 2002.

Ernst [1934] 1970
M. Ernst, *Qu'est ce que le surréalisme?* [1934] en *Écritures*, Gallimard, París 1970, 228-234.

Ghelardi 2016
M. Ghelardi, *La lutte pour le style*, L'écarquille, París 2016.

Gombrich [1937] 2017
E. Gombrich, *Geburtstagatlas für Max M. Warburg. Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* [1937], I edizione e traduzione Seminario Mnemosyne (a cura di), "La Rivista di Engramma" n. 151, novembre 2017.

Gombrich 1970
E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, Oxford 1970.

Heckscher [1967] 1985
W. S. Heckscher, *The Genesis of Iconology* [1967] en W. S. Heckscher, *Art and Literature: Studies in Relationship*, ed. E. Verheyen, Duke University Press, Durham 1985, 253-280.

Heidegger [1927] 2006
M. Heidegger, *Sein und Zeit* [Halle 1927], Niemeyer, Tübingen 2006.

Heidegger [1927] 2014
M. Heidegger, *El ser y el tiempo* [*Sein und Zeit*, Halle 1927], trad. de J. Gaos, Fondo de Cultura Económico, México 2014.

Lévi-Strauss 1983
C. Lévi-Strauss, *Une peinture méditative*, en *Le regard éloignié*, Plon, Paris 1983, 327-331.

Michaud [1998] 2012
P. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* [1998], Macula, París 2012.

Nicastro 2016
C. Nicastro, *Morfologia della distanza: le radici corporee del Denkraum der Besonnenheit*, en A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Mimesis, Milano 2016.

Ritter, Gründer 1971
hsgg. J. Ritter, K. Gründer, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basel 1971.

Seminario Mnemosyne 2017
Seminario Mnemosyne (a cura di), *Figli di Marte, eredi di Prometeo. La conquista del cielo: guerra e tecnica. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C*, "La Rivista di Engramma" n. 142, febbraio 2017.

Sloterdijk [1998] 2003
P. Sloterdijk, *Esferas I. Burbujas. Microsferología [Sphären I. Blasen, Mikrosphärologie*, Frankfurt am Main 1998], trad. de I. Reguera, Madrid 2003.

Smithson 1974
A. Smithson, P. Smithson, *The space between*, "Oppositions" n. 4, october 1974.

Vitruvio [15 a.C.] 1997
Vitruvio, *De architectura* [15 a.C.], trad. de J. L. Oliver Domingo, Alianza, Madrid 1997.

Warburg [1923] 1988
A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht* [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, Vortrag gehalten am 21 april 1923, Kreuzlingen], Mit einem Nachwort von U. Raulff, Verlag Klaus Wagenbach, Berlín 1988.

Warburg 2001
A. Warburg, T*agebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hgg. K. Michels, C. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001.

Warburg [1923] 2008
A. Warburg, *El ritual de la serpiente* [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, Vortrag gehalten am 21 april 1923, Kreuzlingen], epílogo de U. Raulff, sexto piso, Madrid 2008.

Warburg 2012a
A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne, Bd. II.1, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, hgg. M. Warnke, C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2012.

Warburg 2012b
A. Warburg, *L'Atlas Mnemosyne, avec un essai de R. Recht*, L'écarquillé, París 2012.

Warburg [1929] 2014
A. 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)* a cura di S. De Laude, "La Rivista di Engramma" n. 119, settembre 2014.

Warburg 2015
A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, en hsgg. V. U. Pfisterer, H. C. Hönes, *Gesammelte Schriften*, De Gruyter, Berlín 2015.

Warburg [1929] 2016
A. Warburg, *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas* [1929], nuova edizione critica e traduzione di Maurizio Ghelardi, "La Rivista di Engramma" n. 138, settembre/ottobre 2016.

Warburg, Bing [1928-1929] 2017
A. Warburg, G. Bing, *Diario romano*, edición y traducción de M. Ghelardi, Siruela, Madrid 2017.

Wedepohl 2015
C. Wedepohl, *Critical Detachment. Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg*, en *Vorträge aus dem Warburg-Haus, Band 12, The afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, ed. Uwe Fleckner and Peter Mack, De Gruyter, 2015, 131-164.

English abstract

This study consists of a comparative study of the two Introductions to the Mnemosyne Atlas, one by Aby Warburg (1929) and the other by Ernst Gombrich (1937), starting from the concept of *Zwischenraum* (space between) that only appears in Warburg's. This essay starts out from the peculiar importance given to this concept by philosophers like Henry Corbin who, following Iranian texts, named it mundus imaginalis. The concept of *Zwischenraum* is linked with another, frequently used by Warburg, Denkraum, which appears in Gombrich's Introduction and is also present in Ernst Cassirer, Ludwig Binswanger or Martin Heidegger. From the theoretical concept of *Zwischenraum* as the necessary space for all acts of civilisation to take place, Warburg passes to the expression Ikonologie des *Zwischenraum*es (iconology of the interval), in which he lays the foundations of the Mnemosyne Atlas, where the space between images, always different, acquires meaning. This article concludes with a quick reference to the sense given to the space between in contemporary architecture.

La curiosità di Carlo Magno

Le Virtù, le loro parti e il loro albero, per un copista-scrittore bolognese del Trecento

Silvia De Laude

A noi *Warburgehlerter* di Cortona (2017),
che le *partes* delle Virtù, una sera al belvedere,
abbiamo fatto fatica tutti a ricordarcele bene.
Per le due Anne (Anna F. e Anna G.), Alessandra, Clio,
Monica, Maurizio, Sergi, Simone, Victoria

Les mots et les choses

Il Medioevo, si sa, amava dare un nome alle cose. Persino un oggetto in rapporto con la più devastante irrazionalità erotica, come la freccia scoccata dal dio d'Amore (a volte oltretutto bendato o cieco), non è una freccia e basta. Intanto, secondo Guillaume de Lorris, il misterioso autore della prima parte del *Roman de la Rose*, Amore non aveva un solo arco, ma due. Uno di legno amaro, pieno di nodi e bozzi, più nero di una mora, e l'altro di un legno sottile, gentile, ornato delle figure di dame e gentiluomini eleganti. Le frecce erano dieci e le teneva in mano un suo valletto, Dolce Sguardo, cinque d'oro nella destra e cinque di ferro, più nere dell'Inferno, nella sinistra. Delle dorate, la migliore e la più veloce si chiamava Beltà. Quella che più ferisce, Semplicità. Un'altra, impennata di valore e cortesia, Franchezza. La quarta Compagnia, lenta nel raggiungere il bersaglio ma capace di produrre grande sofferenza. La quinta, Bel Sembiante, meno dolorosa all'apparenza, ma capace di lasciare piaghe profonde. C'erano poi quelle cattive, nemiche dell'amore: Orgoglio, Villania, Fellonia, Vergogna, Disperazione e Nuovo Pensiero d'Amore. Ovvio che le seconde avessero una forza contraria alle altre, e che il loro miratissimo intervento facesse del cuore e del corpo dell'amante un teatralizzato campo di battaglia.

Uno dei terreni su cui la smania classificatrice e nomenclatoria dell'età di mezzo si esercita con maggiore acribia è il settenario delle Virtù Cardinali e Teologali, con il corrispettivo di cui sono protagonisti i Vizi capitali. Non sorprende. È in gioco, lì, la salvezza dell'anima. Ma occorre che il doppio settenario di Virtù e Vizi si articoli e si apra ad accogliere

ogni forma di attitudine al bene e al male, se ad esso, per molti secoli, è demandato in modo quasi esclusivo la costruzione di un discorso morale nel quale il popolo cristiano possa riconoscersi e trovare i propri modelli di comportamento.

Fioriscono allora trattati cavillosissimi, estenuanti *distinguo*, opuscoli pastorali, prediche, testi mnemonici, manuali ad uso dei confessori. Roberto di Flamborough, autore di un penitenziale composto fra il 1208 e il 1215, è assolutamente convinto che un sacerdote non possa confessare in modo adeguato se non ha ben presente e non riesce a far interiorizzare al penitente la mappa dei Vizi e delle Virtù corrispondenti. "Quasi tutti", lamenta, "si confessano in modo disordinato; trascurando l'ordine dei vizi seguono il criterio dell'età, dei luoghi, dei tempi". Si attengono alla *fabula*, per usare un termine della narratologia. E dimenticano magari di segnalare atti virtuosi che potrebbero controbilanciare i loro peccati. "In questo modo si confondono, e confondono anche la memoria del sacerdote" (in Casagrande, Vecchio 2000, 195).

Il problema era ben presente già a Burcardo di Worms, autore con il *Corrector sive Medicus* del più famoso penitenziale dell'Alto Medioevo. Era necessario, a suo dire, che al penitente venisse ricordata ogni volta la sequenza (*ordo*) degli vizi principali, perché egli si rispecchiasse in quell'elenco e riconoscendosi in qualcuno dei vizi trovasse il modo di apporre subito il rimedio o il contrappeso della virtù contraria. Quella sequenza doveva diventare la trama stessa sulla quale intessere il racconto dei peccati, in modo che il confessore ne seguisse l'andamento e fosse in grado, al termine della confessione, di trovare una penitenza adeguata. "Mi piace", confessa Burcardo, "che cominciando dalla superbia, radice di tutti i mali, tu confessi i singoli vizi con le rispettive specie, seguendo l'ordine con cui un vizio nasce e deriva dall'altro" (ivi, 196).

Il riferimento alla superbia come "radice di tutti i mali" è all'*Ecclesiastico*, 10, 15, "initium omnis peccati superbia". Esistono sequenze che stabiliscono gerarchie alternative; il tema già senechiano dell'Ira come peggiore di tutti i peccati, per esempio, si dispiega con ampiezza soprattutto in ambiente monastico, e contro l'ira Ruggero Bacone è animatore di una vera crociata. Neppure l'aritmetica dei Vizi e delle Virtù è una sola. Il settenario è a lungo trionfante (che i peccati capitali fossero sette lo sa ancora Pinocchio), ma non domina ovunque: "quando Pier Lombardo lo aveva inserito nelle *Sententiae* gli aveva affiancato altri schemi, tutti in qualche misura legittimati dall'autorità della Scrittura o dei Padri" (ivi, 207).

Centrale, comunque, è l'idea di una gerarchia, e dell'esistenza di *species* o *partes* afferenti alle Virtù e ai Vizi principali, che si traduce non solo in testi ma in una serie pressoché infinita di rappresentazioni figurative, in cui alla personificazione delle singole Virtù e dei singoli Vizi si accompagna, iscritta su supporti *ad hoc*, l'enumerazione delle *species* o *partes* in cui ogni Virtù e ogni Vizio si declina. I canonici attributi caratterizzanti, fatti per imprimersi quali *imagines agentes* nella memoria di chi le osserva, danno un orientamento generale, ma non bastano. Le parole devono venire in soccorso alle immagini, e viceversa.

Esiste sul primo incontro di Carlo Magno e l'erudito Alcuino di York, convocato dall'imperatore per riformare il sistema scolastico della cristianità (la cosiddetta *Schola palatina*), un aneddoto che se non è vero è ben trovato. Era il 780. Dopo alcuni preamboli, e una serie di quesiti sulla Memoria (cos'è, e come possa essere acquistata e accresciuta), Carlo Magno avrebbe accolto il dotto inglese investendolo con una domanda: ma insomma, quante e quali sono le parti della Prudenza? Inutile aggiungere che la prima delle Cardinali non era scelta a caso, in quanto tradizionalmente associata all'esercizio del potere (Howell 1941, 136-9, 146; Yates [1966] 1972, 50).

Gli alberi del manoscritto Beinecke 416 e altri alberi

Di particolare complessità sono gli alberi del manoscritto Beinecke 416 della Yale University, costruiti per spiegare le connessioni tra le Virtù principali e i Vizi, e le connessioni tra buone e cattive qualità, associate rispettivamente alle prime e ai secondi. Il manoscritto, databile alla fine del Trecento o ai primi anni del successivo, è una collezione di diagrammi realizzati nell'abbazia cistercense di Kemp, in Germania. Sono 8 ff. raccolti in genere col titolo di *Speculum theologie*. Una *Turris sapientie*, un *Lignum vitae* basato sul testo omonimo di san Bonaventura e, fra l'altro, un albero delle Virtù e dei Vizi, oltre a schemi a ruota che mettono in coincidenza sacramenti, petizioni e doni dello Spirito Santo, armi della Giustizia, opere di Carità. E tabelle, una delle quali, per esempio, giocata sul numero dieci, stabilisce connessioni ("only connect") fra i dieci comandamenti, le dieci pesti d'Egitto i dieci abusi degli impuri.

Dall'albero dei Vizi, la cui radice è la Superbia, apprendiamo per esempio che afferiscono all'Avarizia peccati come la rapina, il tradimento, lo spergiuro, la simonia, l'usura, la frode. All'Invidia, l'omicidio, il piacere di veder soffrire gli altri, il risentimento. Dall'Ira la violenza, la blasfe-

mia, l'indignazione, la furia rabbiosa. Dalla Vanagloria, la disobbedienza, la presunzione, l'ostinazione, l'ipocrisia. Dalla Gola, l'intemperanza, l'ubriachezza, la logorrea, la sporcizia. Dall'Accidia, l'indifferenza, la fuga dei pensieri, la disperazione, la viltà, la sconsideratezza, la perdita del controllo di sé.

Che una simile organizzazione tesa a visualizzare e far memorizzare le relazioni gerarchiche fra peccati minori e Vizi capitali risenta dei modi in cui il pensiero aristotelico nel Trecento ha improntato di sé l'insegnamento universitario e la stessa conformazione di opere letterarie e filosofiche strutturate in divisioni e suddivisioni, è subito chiaro, anche se l'intento è diverso: imprimere nella memoria i modi di salvarsi dalla dannazione eterna. Obiettivo a cui non è estranea un'analoga organizzazione delle Virtù, principali e secondarie, che possono servire da contrappeso ai Vizi (sui quali, ammettiamolo, a Cortona eravamo più preparati).

L'albero del manoscritto Beinecke ha come radice l'Umiltà, virtù monastica per eccellenza, lodata da Bernardo di Chiaravalle in quell'esercizio in dodici gradini per perfezionare l'Umiltà nel proprio cuore che è il *De gradibus humilitatis et superbiae*, in cui l'abate di Clairvaux ha cura di raccomandarsi, poi, di non diventare superbi della propria umiltà, e di menarne un vanto. Problema reale, se ci si pensa, quando la stessa monaca benedettina Ildegarda di Bingen nel *ludus* scenico dal titolo *Ordo Virtutum* non esita a incoronare l'Umiltà, conferendole il titolo di "regina Virtutum" (cfr. Dronke 1970 e Tabaglio 1999).

Ecco allora, stando all'albero del manoscritto Beinecke, le virtù sussidiarie. Per la Prudenza, sono memoria, intelligenza, previdenza, timor di Dio, ragione, discrezione e diligenza. Per la Fortezza, com'era prevedibile, tenacia, stabilità, ma anche calma, pazienza, silenzio e fedeltà. Per la Giustizia, ovvio, l'osservanza delle leggi, e correttezza, onestà, severità, rettitudine. Per la Temperanza, moralità e tante variazioni sul "giusto mezzo": osservanza dei precetti religiosi, discrezione (ancora), affabilità, sobrietà, ossequio ai precetti della religione.

Più attinenti a qualità dell'*homo christianus*, le sottospecie della Fede (benevolenza, semplicità, continenza, verginità, purezza, candore, castità). La Speranza assume su di sé benevolenza, semplicità, morigeratezza, e ancora candore e castità. La Carità le sovrasta e le riassume tutte, nel suo articolarsi in concordia, gentilezza, attitudine al perdono, pietas, amor di pace, clemenza, compassione, grazia.

Il caso del manoscritto di Yale, d'altra parte, non è isolato. Diagrammi a vocazione didattica, che associano Vizi e Virtù col tema della scala che porta al cielo o all'inferno, o prendono la forma di ruote e alberi, imperversano nella miniatura medievale. A proposito di alberi, uno dei primi è contenuto nel *Liber Floridus* di Lamberto di Saint-Omer (1120 circa). Lì il settenario non c'entra. I medaglioni-frutti dei singoli rami sono i frutti della carne dello spirito, secondo la *Lettera ai Galati*, 5, 19-23. Nelle miniature del trattato sui frutti della carne e dello spirito dello pseudo-Ugo da San Vittore, invece, databili a partire dalla metà del XII secolo, l'albero che ha come radice *Superbia* (contrapposta a *Humilitas* nel gemello albero delle Virtù), ha sette frutti principali, fra cui *Luxuria*, in cima (in corrispondenza con *Caritas*). Vizi e Virtù principali sono rappresentati da un busto, ognuno dei quali regge sette foglie, che designano le sue sette "figlie" (Katzenellenbogen 1935, 66-68 e fig. 66-67). "Immagini classificatrici" di questo genere, che coinvolgono Vizi e Virtù in alberi a ramificazioni sempre più complesse, si trovano impiegate in testi anche molto diversi fra di loro, come lo *Specchio della Conoscenza* dello pseudo-Bonaventura e intorno al 1300 nel *Verger de Soulas*, che riunisce numerose, raffinatissime immagini didattiche in un unico manoscritto (il fr. 9920 della Bibliothèque Nationale, su cui Schmitt 1989 e Baschet 2000, 228).

La *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di Bartolomeo de' Bartoli

Non così sistematico, ma volonteroso, è l'ambiziosissimo copista-scrittore bolognese che sulla base di una compilazione latina nata a Bologna in ambiente agostiniano nella prima metà del Trecento (De Laude 1998 e 2017) ha escogitato non oltre il 1349, in veste di "compositor operis" (così si definisce lui stesso, nel titulus della miniatura incipitaria) di uno dei più straordinari Bilderbücher del Trecento italiano, conservato al Musée Condé di Chantilly (ms. 1426 [cat. 599]), cui il curatore del facsimile (Dorez 1904) ha dato il titolo di Canzone delle Virtù e delle Scienze ricavandolo dall'incipit: "Incipit cantica ad gloriam et honorem magnifici militis domini Brutii, nati incliti et illustris principis domini Luchini Vicecomitis de Mediolano, in qua tractatur de Virtutibus ac Scienciis vulgarizatis. Amen" (f. 1r). Non molta la bibliografia sul testo, che pure è da diversi punti di vista interessantissimo.

La forma è quella di due canzoni gemelle precedute da un 'prologo', o di un poemetto fatto di stanze di canzone, insolitamente lunghe (21 versi) e tutte costruite secondo uno stesso schema metrico che è un *hapax* nella tradizione del Trecento italiano (ABhCcDdEeAaBbCcDdEeFF), e

carico di implicazioni simboliche, giocato com'è anche nella sua scansione interna sul 7 e sul 3 (De Laude 1996). I versi, di cui ho terminato un'edizione, sono in tutto 400. Dopo il 'prologo' (una prima stanza di dedica a Bruzio Visconti, tiranno crudele, intelligente, polemista e poeta aristocratico e sprezzante, con la mania dei libri di Virtù; una seconda di omaggio a sant'Agostino, guida morale del testo), segue una rassegna delle Virtù Cardinali e Teologali (nella "prima pars cantice", com'è qualificata nell'*explicit* della prima 'canzone') e una rassegna delle Arti liberali (nell'*explicit*, "secunda pars cantice").

Nel libro sull'arte della memoria, Frances Yates cita in nota, senza nominarne l'autore, il testo del manoscritto di Chantilly, qualificandolo come "poemetto mnemonico" da mettere in relazione con "un affresco perduto di Padova" (quello di Giusto de' Menabuoi nella Cappella della Chiesa agostiniana degli Eremitani, descritto dall'umanista tedesco Hartmann Schedel) e con "un manoscritto illustrato dei primi del Trecento" ora a Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms 2639, che "mostra le raffigurazioni delle tre virtù teologali e delle quattro cardinali, disposte in fila" e seguìte dalle sette Arti liberali (Yates [1966] 1972, 91 n. 46 e tavv. 8-9). In realtà, la strana 'famiglia' a cui appartiene il libro di Bartolomeo è più ampia e più eterogenea (De Laude 1998 e 2017). Il filone in cui la *Canzone* di Bartolomeo si inserisce, comunque, è certo quello: una trattatistica fortemente debitrice all'"arte della memoria", il cui intento è far ricordare soprattutto "le cose che riguardavano salvezza o dannazione, articoli di fede, vie che portavano al Cielo attraverso virtù, o all'Inferno attraverso vizi". Non erano queste, "le cose" scolpite nelle chiese e nelle cattedrali, o raffigurate "nei vetri istoriati e sulle pareti"? (Yates [1966] 1972, 51). Non era quello, il 'punto', il *quid* della mnemotecnica medievale, la cui identificazione la stessa Yates aveva confessato ripercorrendo la genesi dell'opera come "una difficoltà"?

Nella *Prefazione* del 1966 la studiosa ammette, ripercorrendo la genesi del libro:

> Non riuscivo a capire che cosa fosse accaduto dell'arte della memoria nel Medioevo. Perché Alberto Magno e Tommaso d'Aquino considerarono l'uso dei "luoghi" e delle "immagini" di Tullio come un dovere religioso e morale? La parola "mnemotecnica" appariva inadeguata a spiegare la raccomandazione scolastica dell'arte della memoria e parte della virtù cardinale della prudenza. A poco a poco cominciò ad affacciarsi in me la supposizione che nel Medioevo si potesse pensare alle figurazioni delle

> virtù e dei vizi come immagini di memoria, composte secondo le regole classiche, o alle divisioni dell'Inferno dantesco come a luoghi di memoria (ivi, XVIII).

Lasciamo perdere per ora l'accenno alla *Commedia* (ripreso più tardi da Weinrich 1994 e Antonelli 2003), e torniamo alla curiosità di Carlo Magno. Se con un salto nel tempo avesse potuto avere sotto gli occhi la pagina del libro di Bartolomeo dedicata alla Prudenza, realizzata secoli dopo il suo incontro con Alcuino, l'imperatore si sarebbe trovato davanti agli occhi al f. 2r una definizione della Prudenza ricavata con piccole varianti dal *De civitate Dei*, XIX, 4, 4, con l'aggiunta di una 'bibliografia' in corpo minore, che rinvia ad altri luoghi in cui il santo si era occupato dello stesso argomento:

> Prudentia est virtus cuius tota vigilantia bona discernit a malis, ut in illis appetendis istisque vitandis nullus subripiat error. De prudentia edidit Augustinus librum unum qui intitulatur de salutaribus documentis, quam sic diffinit libro XIX *de Civitate Dei.*

Le *partes* della Virtù, le avrebbe potute leggere nelle iscrizioni latine della grande miniatura acquarellata, opera di Andrea de' Bartoli, fratello minore di Andrea (per l'attribuzione vedi almeno Castelnuovo 1961 e Bosi 2012, con ampia bibliografia) che della Prudenza, come di tutte le altre Virtù e le sette Arti liberali, queste ultime nella "secunda pars cantice", trova il modo di enumerare le sotto-specie. In più, al piede della miniatura avrebbe potuto disporre di una descrizione dell'immagine in versi in volgare, composta dallo stesso Bartolomeo sulla base di componimenti latini in esametri preesistenti.

Nella miniatura la *Prudentia* – donna di bell'aspetto, incoronata, in trono – è debitamente provvista dei suoi attributi canonici (il libro, il cero, e uno specchio), utilizzati per fornire sulla Virtù stessa informazioni supplementari. Lo specchio lungo la cornice enumera le fasi della vita e del tempo:

> Infantia Tempus presens Pueritia et Adulescentia Preteritum Iuventus et Senectus Futurum Mors

Se di tempo si tratta – la particolarità della *Prudentia* consiste nella "capacità di relazionarsi con la propria esperienza trascorsa, che le consente di analizzare il momento attuale e di prevedere (per quanto possa riuscire a divinarlo coi suoi mezzi umani) l'avvenire" (Lollini 2017) – non sono

1 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, *Prudentia* e le sue *partes*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 2v (da Dorez 1904).

dimenticate all'interno dello specchio, sopra il libro che vi è incluso o riflesso, una sfera nera che un *titulus* qualifica come "nox"; e sotto il libro, un'altra, bipartita di bianco e di azzurro, con il *titulus* "dies".

All'interno del libro, le famose *partes* della *Prudentia*, che dal tempo della risposta di Alcuino a Carlo Magno sulle parti della prima Cardinale ("Tre, memoria, *intelligentia*, *providentia*", sulla base del passo sulle Virtù del *De inventione* ciceroniano) erano più che raddoppiate.

> Memoria Intelligentia Providentia Circumspectio Docilitas Ratio Cautio.

Il testo in volgare allude di continuo (ai vv. 64-84) ad elementi presenti nella miniatura: la notte e il giorno, rappresentati dalle due sfere (v. 1); il passato e il presente (v. 2), nella cornice dello specchio; la definizione della Prudenza nel *De civitate Dei* (v. 3 e sgg); infine, nell'ultimo verso, la menzione del Vizio corrispondente, rappresentato nell'immagine da Sardanapalo, che la soave Prudenza schiaccia con un sorriso sotto i piedi:

> Quest'è la donna che la nocte e 'l zorno
> pensa ch'è 'l tempo passato e 'l presente,
> e ten volta la mente ver quel che de' vegnir,
> per provederse, sì che le cose averse
> schivar c'insegna e temperar el bene,
> onde a noi ce convene,

vogliendo el modo suo nobel seguire,
inanci el diffinire
di dubii in le sententie far sezomo.
E poi senza ritorno
ce guida al punto che Raxon consente.
Ecco vertù excellente,
ch'examina i consegli in vie diverse,
per le iuste roverse che l'incredibel dà, ch'al ver se tene!
Donqua ferma la spene
doven de l'intellecto in lei tegnire,
ch'Amor, ch'è 'l nostro sire,
l'ha per suo spiechio,
e qui ce la pon prima;
e ten choi pei Sardanaphano ad ima.

Chissà se sarebbe stato più soddisfatto dall'austera *Prudentia* di Giotto alla Cappella degli Scrovegni, magnificamente studiata da Lollini 2017, dove la Virtù, opposta e speculare alla *Stultitia*, si contempla in uno specchio convesso che regge con la mano sinistra (vi si legge l'iscrizione "scit f[u]turm"), mentre nella destra impugna un compasso, strumento principe della ponderazione, attitudine evidenziata anche nell'epigrafe: "Res et tempus summa cura agit[a]t Prudentia, spec[u]letur [ut futura [s]ua providentia. Memoratur iam elapsa, o[r]dinata praes[en]tia".

Le altre Virtù cardinali

Subito dopo *Prudentia* viene *Fortitudo* ("Segue mo' l'altra magnanima e grande / Donna doppo la prima", nei versi di Bartolomeo), definita con un passo tratto dal *De diversis quaestionibus octoginta tribus* di Agostino, LXXXIII, qu. 61, cui si accompagna la consueta 'bibliografia' agostiniana, che rinvia, imbrogliandosi sul titolo, al trattato agostiniano *De dono perseverantiae*:

> Fortitudo est firmitas animi adversus ea quae temporaliter molesta sunt. De Fortitudo edidit Augustinus librum unum de bono [sic] perseverantiae; quam sic diffinit libro 4 questionum, questione 63.

La *Perseverantia* è in effetti tra le *partes* della *Fortitudo* inscritte nell'immagine disposta al centro della pagina, dove la seconda delle Cardinali fa la sua apparizione, unica tra le Virtù, non in trono, ma in azione. In veste di Sansone, una figura androgina con ambigua treccia marziale indossa un'armatura e divarica puntando un ginocchio a terra (sì, una *Pathosformel*) le mascelle di un leone. La stessa iconografia della *Fortitu-*

do-Sansone che smascella il leone sarà ripresa una ventina d'anni dopo nel codice delle *Tragedie* di Seneca nel ms. 87 della Universitätsbibliothek di Innsbruck da Niccolò da Bologna (Flores D'Arcais 1992; Monti, Pasut 1999; Fachechi 2010/11): lo stesso miniatore che era intervenuto, sembra, accanto al 'Maestro del 1346' nell'esemplare Vaticano delle *Metamorfosi* di Apuleio offerto nel 1345 da Bartolomeo a Bruzio, facendosi rappresentare nel frontespizio in ginocchio davanti al giovane Visconti come donatore del libro (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2194).

Dietro la strana figura guerriera, nella miniatura è una collinetta con pochi fiori sparsi (i "bei fiur" del v. 94), con una torre merlata sulla sommità, che ospita disposte vigorosamente in verticale le *partes* della *Fortitudo*:

> Magnanimitas Magnificentia Fiducia Pacientia Perseverantia Constantia Securitas Tollerantia

A cornu Epistulae, non è rappresentato solo Oloferne ("Ollolfernes" nel *titulus*), schiacciato dalla *Fortitudo* come Sardanapalo dalla *Prudentia*, ma una scena più articolata, in rapporto con la tradizione iconografica che ha

2 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, *Fortitudo* e le sue *partes*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 3r.

il suo modello nei manoscritti illustrati della *Psychomachia* di Pudenzio, dove Vizi e Virtù (o i loro rappresentanti) sono impegnati in veri combattimenti: davanti a un padiglione tendato, è una Giuditta ("domina Judith") che a Oloferne sta tagliando la testa, mentre un'ancella dietro di lei è pronta a riporla in un canestro (sì, altra *Pathosformel*). Questa, aperta da un'iniziale miniata da cui una figurina di sesso indefinito osserva l'animata scena dell'immagine sovrastante, la stanza della canzone:

> Segue mo' l'altra magnanima e grande
> donna, doppo la prima e 'l suo bel stile,
> valoroxo e zentile
> sì chome se convene a sua francheza
> ch' el' è torre e fermeza
> d'ogne vertute, e sì d'inzegno althiera,
> che mette la gran fiera
> cum le sue mani arma quaxe a morte.
> Or si' constante e forte,
> Tu, che voi far di sui bei fiur ghirlande,
> E per dona o se pande
> Che poi vendecta fare in atto humile;
> E s'alchun penser vile
> In ti regnasse, i' vedrai pur la treza,
> Ma si tu vuoi la chiareza
> Di suoi begli occhi haver per tua lumiera,
> Vivi in cotal maniera
> Liber, sechuro, aliegro, e poi la corte
> D'amor t'avran consorte.
> Sì chom fiducia [in] Judith Olloferne
> Havé, ch' el vixo dal chorpo glie discerne.

Viene poi la *Temperantia*, definita riprendendo un passo dell'agostiniano trattato *De libero arbitrio*, I, 13, come specificato nella bibliografia, che rimanda anche all'agostiniano trattato *De continentia*:

> Temperantia est cohercens et cohibens appetitum ab hiis rebus que turpiter appetuntur.
>
> De Temperantia edidit Augustinus librum unum qui intitulatur de continentia, quam sic diffinit libro I de libero arbitrio.

Nella miniatura, la personificazione della Virtù ha in mano una chiave, con la quale rinchiude in una torre le passioni violente. In un giardinetto pensile della torre, le *partes* della Virtù sono iscritte nelle foglie di un

palmizio, e sono molte, anche se manca l'*Humilitas*, che gravita in genere nell'orbita della *Temperantia*:

> Clementia Abstinentia Castitas Sobrietas Coniugium Honestas Caritas
> Continentia Sobrietas Virginitas Moderatio Modestia Verecundia

Sotto i piedi, la *Temperantia* schiaccia un personaggio qualificato dal *titulus* come "Epicurus voluptuosus", bocconi sulla predella del suo trono. Ai versi 106-126, Bartolomeo de' Bartoli descrive la scena così:

> La terza donna che 'l nostro apetito
> Ch'ha 'l soperchio dexio, domma e refrena,
> Sempre è d'onestà piena
> E volse al suo chastel discreta chiave:
> Avre e serra soave,
> Cum vol raxone a la cupiditate,
> Et in sobrietate
> S'aviva, con fa 'l corpo in nui per l'alma
> E de vertù gran palma
> Produce e fructo bon suo dolce lito:

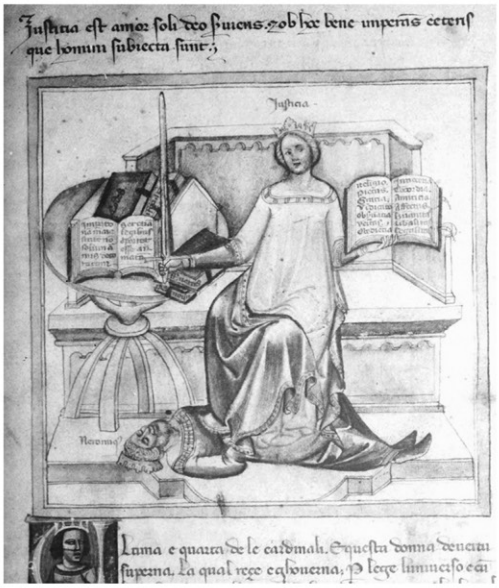
3 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, *Temperantia* e le sue *partes*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 3v.

E poi chi vol nel sito
Esser d'amore amante, chostei 'l mena
A la sua real cena,
Ma d'ogne vanitate e parlar brave
Prima ch'i' va, se lave.
Ch' ivi è pur zente de benegnitate,
Sì ch'onne dignitate
A lor s'avean, però pun giù la salma
D'ogni viltà che scalma
In l'inferno Epichuro, che non volse
Viver modesto e mo' sotto lei dolse.

"Ultima e quarta de le cardinali" è la Giustizia, definita secondo un passo dell'agostiniano *De moribus ecclesiae catholicae et Manicheorum*, I, 1322, a cui come sempre si accompagna in corpo minore una bibliografia aggiuntiva:

> Iustitia est amor soli Deo serviens, et ob hoc bene imperans ceteris que homini subiecta sunt.
>
> De iustitia edidit Augustinus librum unum qui incipit: "Salomon sapientissimus" et librum de perfectione iustitie hominis: quam sic diffinit liber de moribus Ecclesie.

Le *partes* sono come di consueto all'interno dell'immagine, elencate in un libro rilegato di rosso:



4 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, *Iustitia* e le sue *partes*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 4r (da Dorez 1904).

> Religio Pietas Gratia, Vindicatio Observantia Veritas Obedientia Innocentia Concordia Amicitia Affectus Humanitas Liberalita Legalitas

Altri libri di argomento giuridico poggiano su un tavolino sormontato da un leggio. Aperto, è quello che reca l'*incipit* delle Institutiones di Giustiniano: "Imperatorem maiestatem non solus armis decoratum, sed etiam legibus oportet esse armatum". Sotto i piedi, la *Iustitia* schiaccia, neanche a dirlo, "Nero iniqu[u]us. Ai vv. 127-147, e Bartolomeo descrive "questa donna de vertù" superna (moltissimi, nella Canzone, i deittici) così:

> Ultima e quarta de le cardinali
> È questa donna de vertù superna,
> La qual reze e ghoverna
> Per lege l'universo e cum la spada
> Et ecce da quel dada,
> Che tutto pò che l'umeltà nutrighi
> E chi nostri chor[i] lighi
> Cum fedel compagnia d'amor luntani,
> E gl'iintellecti humani
> Divida per pietà dagli animali.
> E non pur solo i mali
> Schiva chostei, ma chi i fesse gl'inferna,
> Et à sua roccha eterna
> Drittura per lieltà vera, e la strada
> Che ce mena o desgrada
> Li suoi statuti per nostri chastighi;
> Li quai se ben destrighi,
> In pace i trovi e d'ogni equità piani:
> El chan crudel di chani,
> Neron, filiol d'iniquità protervo,
> Trida[r]li questa ogni osso, polpa e nervo.

Il diverso trattamento delle Virtù Teologali

Diverso è il trattamento delle tre Virtù Teologali, per le quali *partes*, o *species* passano in secondo piano rispetto all'intento di "far credere", per riprendere il titolo di una tavola rotonda tenuta all'École Française de Rome (e in particolare particolare l'intervento di Schmitt 1981). La *Fides*, al f. 4r, è una donna incoronata che si affaccia da un albero folto di rami, ognuno dei quali culminante in un frutto, nel quale è inscritto in forma abbreviata un versetto del *Credo*, o *Symbolus Apostulorum*, ritenuto opera collettiva degli apostoli, e preghiera quasi 'magica', cui la Chiesa ha tradizionalmente affidato il compito di mantenere i laici almeno al livello di una credenza implicita.

La definizione della Fede combina due diversi passi agostiniani, ricavati dal trattato *In Johannis Evangelium*, 40, 9 e dal *De civitate Dei*, IV, 20. Sopra il suo capo, un volto triforme porta l'iscrizione "Trinus est Deus", e figura la Trinità. Sotto i piedi, la donna schiaccia "Arius hereticus", a terra dietro un tempietto in mezzo al quale sta un altare con la scritta: "Petra autem erat Christus. Et super hanc petram he[dificabo] ec[clesiam] meam", riecheggiando *Matteo*, 16-18. Questa, ai vv. 148-168, la descrizione in versi di Bartolomeo:

> Fé è la prima che se ferma in pietra,
> Di quelle tre vertù che l'alma induxe
> Sopra 'l celeste luxe,
> Con ce dimostra in pomme el simbol santo;
> Ch'in septe e septe è 'l canto
> Distincto tutto e da quel sol procede.
> Che de vergene herede,
> Havé per spirito santo un figliol karo;
> Ch'el fé nostro riparo
> A trar l'umanità de la faretra
> Enfernal, chava e tetra,

5 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, *Fides* e le sue *partes*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 4v.

In qual punisse anchor le septe acchuxe.
Questo ch'è 'l sopran duxe
Unito e tripartito in un Dio tanto,
La sua possanza è quanto
Comprehender più si pò per nostra fede,
E che ven per mercede
In carne e sangue de nui su l'altaro.
Et Arrio el niegha, e chiaro
La Gliexia el dampna lui cum la sua septa
A l'inferno, e la nostra in ciel confetta.

La *Sperantia*, che viene subito dopo (f. 4v), schiaccia sotto i piedi, neanche a dirlo, un "Iudas desperatus", a terra, che porta ancora al collo la corda con la quale si è impiccato.

Verso di lei, dal cielo, si protendono due *maniculae*: una per porgerle la corona che merita (il tipo iconografico è diffuso), l'altra per affidarle un cartiglio in cui sono elencate in due colonne le "Beatitudines animae" e le "Beatitudines corporis": un'ennesima classificazione, introdotta da Anselmo d'Aosta nel *Liber de beatitudine coelestis patriae* in forma di doppio settenario di doni immortali, e ripreso senza variazioni di sostanza dai teologi dei secoli successivi. La variante accolta nel libro di Bartolomeo ne aggiunge per ogni gruppo due. Sono dunque, nell'ordine:

6 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, *Spes* e le sue *partes*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 5r (da Dorez 1904).

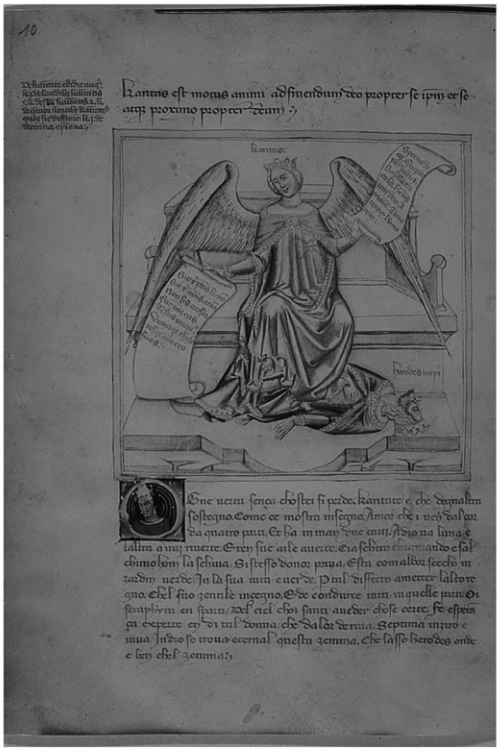
Beatitudines Anime	Sapientia	Beatitudines corporis	Claritas
	Amicitia		Agilitas
	Concordia		Voluptas
	Honor		Libertas
	Potentia		Longevitas
	Securitas		Sanitas
	Visio		Pulchritudo
	Fruitio		Fortitudo
	Tentio		Impossibilitas

Et deinde oritur gaudium
beatitudinis eterni.
amoris

Questa, ai vv. 169-189, la stanza di Bartolomeo, che allude alla partizione delle Beatitudini "nove da nove in due mude":

Fé è sta' quinta e Speranza seconda
Ad orden lei, sì ch'in lo cerchio è sexta:
De chi dovean far festa,
Ch'amor la manda per nostra salude
A trarce del palude
Mondano e fuora del profundo fiume
Di rei pensier che sume
La mente nostra in adversa fortuna:
E con più mal ci aduna
Chostei de l'anchor suo lor ce la sponda,
E d'ogni ben ioconda,
Expecta gratia dal ciel manifesta,
E la sua vita honesta
Divide nove da nove in due mude
Beatitudin ignude
D'ogni diffecto e falle suo costume:
E 'l suo perfecto lume
Infunde in nui chon fa 'l sole in la luna,
Per indurce a la cruna
Che perdé Juda, disperà trahitore,
Ch'a si de' morte e tradì 'l suo segniore.

La *Caritas*, ultima delle Teologali, nella miniatura è una donna con parole al posto del cuore, per dire la sua pietà verso Dio e verso gli uomini ("Amor Dei, Christi, amici, inimici"); nelle mani regge cartigli in cui si leggono condensati in versi, in una formula mnemonica ampiamente diffusa nell'età di mezzo, i Dieci Comandamenti (una variante della lezione



7 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, *Charitas* e le sue *partes*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 5v.

attestata da Bartolomeo è nel frammentario, bolognese ms. it. 112 della Bibliothèque Nationale di Parigi, f. 16v, di cui andranno studiati i rapporti con il manoscritto di Chantilly: "Sperno deos, fugito periuria, sabata colo. / Habens uni Deo amorem timorem amorem. / Sit tibi patris honor, sit tibi patris [per "matris"] amor. Non sis ociosus [per "occisor"]):

> Sit tibi patris honor, sit tibi matris amor.
> Non sis occisor, fur, mecus, testis iniquus,
> Vicinique tuorum resque caveto suas.
>
> Sperno deos, fugito periuria, sabbata colo,
> Habens uni Deo amorem, timorem et honorem.

Ai vv. 190-210 Bartolomeo presenta questa Virtù somma, "sostegno" di tutte le altre, così:

> Ogne vertù senza chostei si perde:
> Karitate è, ch'è d'ogn'altra sostegno,
> Come ce mostra in segno
> Amor che i ven dal cor da quatro parti,

Et ha in man due carti:
A Dio va l'una, e l'altra a nui riverte.
E ten sue aile aperte
Ciaschun chiamando; e s'alcun hom la schiva,
Se stesso d'onor priva,
E sta comm' albor seccho in zardin verde,
In la sua vita, e ver de'
Per tal diffecto ametter l'altro regno;
Chè 'l suo zentile inzegno
È de condurce tutti in quelle parti
O i seraphyni en sparti
Del ciel chol sancti a veder chose certe,
Fé e Speranza experte
En di tal donna che da lor deriva;
Septima in ziro e viva
In Dio se trova eternal questa zemma,
Che lassù Herodes, onde è ben ch'el zemma.

L'albero delle Virtù

Segue finalmente, ai vv. 211-221, il congedo riassuntivo della "prima pars cantice", che ancora insiste sul ruolo privilegiato della Carità (f. 6r):

Chanzone, ogne vertù ven giù dal cielo
Et al ciel tutte Charità le porta,
O' l'amor ce conforta.
Che de lei nasce, et ella in Dio ci anida.
Chossì schiven le strida
Di sottoposti a le donne dolen[tri]
Che de l'inferno i centri
Provan per suoi difetti e 'l caldo e 'l zielo.
Nesun lor nome 'l cielo;
Mo' i va narrando, e s' tu vi' che 'l sezorni
In vitio alchun, fa che vertù mel torni.

DOPOIA DIVIDIVI

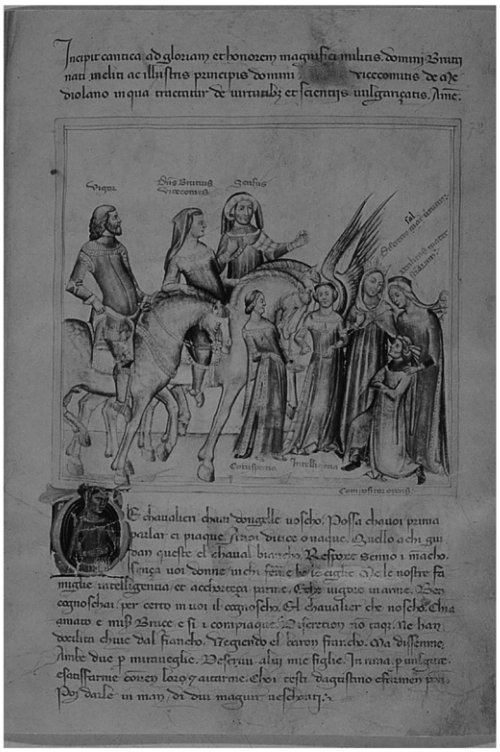
I versi però occupano uno spazio ristretto della pagina, e sono sovrastati da un albero, probabilmente di mano diversa da quella di Andrea de' Bartoli, che dovrebbe riassumere quanto detto e illustrato nel libro, ma introduce nell'iconografia delle Virtù alcune variazioni.

Se le Cardinali sono tutte, come nelle miniature ad esse dedicate, "in schanni" (v. 39), diciamo in cattedra, la Giustizia conserva la spada

8 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli (?), *L'albero delle Virtù*, Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 6r.

sguainata, ma regge con l'altra mano, invece di un libro, una bilancia. La Fortezza lascia alle spalle la coreografia del combattimento di Sansone con il leone, e pure la Giuditta "tagliatrice di teste": è sola, con una piccola torre nella mano sinistra, e nella destra una clava di Ercole. La Temperanza non ha più la sua torre in cui chiudere a chiave ciò che è sfrenato, ma è dotata di una brocca d'oro e un bacino d'argento, strumenti nobili per ottenere tiepidezza. Solo la Prudenza, che come depositaria della Memoria ha un ruolo privilegiato nel "libro d'autore" (nel senso in cui impiega questo termine Petrucci 2017), si mantiene fedele a se stessa: nella destra ha un cero acceso, nella sinistra un disco-specchio semplificato rispetto a quello del f. 2v, dove si leggono le sole parole: "Presens preteritum et futurum". Bastava quello, in effetti.

Le Teologali cambiano ancora di più. La Fede è vestita di verde ma non sbuca da un albero frondoso come al f. 4r. Nella destra tiene un crocifisso e leva gli occhi devotamente verso Cristo in maestà. La Speranza è inginocchiata a mani giunte in una navicella di cui l'albero è spezzato (sì, un altro tema caro a Warburg). A mani giunte è anche la Carità, in un disco che è quasi il doppio degli altri:



9 | Bartolomeo e Andrea de' Bartoli, Frontespizio della *Canzone delle Virtù e delle Scienze*, in cui Bartolomeo de Bartoli si fa rappresentare nell'atto di offrire il suo libro a Bruzio Visconti. Con loro due personaggi maschili (Vigor e Sensus), due *partes* della *Prudentia* (*Intelligentia* e *Circumspectio*), *Discretio* e *Docilitas*. Chantilly, Musée Condé, ms. 1426, f. 1r.

è lei nel grembo dell'"Omnipotens Deus", e il suo gesto è il gran finale della storia.

Nell'albero che nel manoscritto di Chantilly visualizza le relazioni familiari tra le Virtù, insolita è già la Madre: una *Discretio* (così il *titulus*) che era comparsa come "Dicretio mater o sal Virtutum" già nella miniatura iniziale, quando insieme a una "Docilitas mater scientiarum" nella stanza apostrofa Bartolomeo chiedendogli di descrivere "in rima per vulgare" le figlie di entrambe (v. 17).

Di una Discrezione che personifica la capacità di discernere il bene dal male (per metafora, cogliere le rose gettando le spine) aveva parlato già Francesco da Barberino in quello straordinario prototipo di *Bildercodex* che sono i *Documenta amoris* (Ciccuto 2011). Fonte di entrambi è forse il *De virtutibus et donis Spiriti Sancti* di Alano da Lilla (in Lottin 1960; cfr. Marruzzo 1974 e per il trattato di Alano almeno Vasoli 1961). Ma la questione sarà da riprendere. Prima della prossima chiacchierata sul belvedere di Cortona.

Questa volta, nell'albero, le Virtù parlano in prima persona:

Onnipotens Deus:
I' sono eterno et in eterno e' fui
E sserò sempre e son quel che mai fui.

Karitas
Karità sum ch'in Dio sempre m'abraxo
Et ello in mi se possa, et in lui giaxo.

Spes
Chon più me trovo in fievoletta barcha
Più spiero in Dio, del ciel patre e monarcha.

Fides
De vergen naque e po' fu crucifixo
Quel che de giudicare lo mondo è fisso.

Prudentia
E' m'aspiecho in tri tempi, e sì i dispono
Chon vol raxon; però Prudentia sono.

Temperantia
De l'apetito inordinao la falda
Cum l'aqua freda amorto e cum la calda.

Fortitudo
Per mia forteza i' porto tutto il carcho
D'ogne vertute, e done ai miei barcho.

Discretio
Dicerno spin de belle roxe e fiuri,
Perch'[om] no 'm lassi i primi e gli altri honori.

Sotto al trono su cui siede *Discretio*, un mostro con fattezze diaboliche, e una quartina che non sarà da mettere in bocca a lui, ma alla Giustizia divina:

Sardanaphallo, Olofferne, Epichurio,
Nerone et Ario, Juda et Herode
Cum la mia spada percottendo 'i schurio,
Chon vol l'eterno Re degno di fede.

Qualche voce fuori dal coro, e un altro Diavolo

C'è qualcuno che, fuori dal coro, manifesta insofferenza di fronte alle *partes* e alle *species* delle Virtù, come tentativo impossibile di sfidare la realtà sul piano della distinzione analitica e dell'accumulazione onomastica. Tra i più drastici è Guglielmo d'Alvernia, nel *De virtutibus*: "Non ingannare la tua anima, non affaticarti in suddivisioni che non servono a niente" (in Casagrande, Vecchio 2000, 213). Nessuno schema sembra a Guglielmo in grado di catturare quelle che chiama le "realtà del mondo". L'affanno dei nomi, però, è dominante. Descrivere, suddividere, rappresentare *ad oculos partes* e *species* è per l'uomo del Medioevo un'arma di salvezza. È il Diavolo ad averlo capito benissimo, quando nell'*Ordo virtutum* di Ildegarda di Bingen cerca di mettere in difficoltà la schiera ordinata delle Virtù con questa accusa: "Vos omnes nescitis quid sitis" (in Tabaglio 1999, 60).

Riferimenti bibliografici

Antonelli 2003
R. Antonelli, *Memoria rerum et memoria verborum. La costruzione della Divina Commedia*, in "Criticón", 87-88-89, 2003, 35-45

Baschet 2000
J. Baschet, *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000, 225-260.

Bosi 2012
R. Bosi, *L'Offiziolo bolognese della Biblioteca Abbaziale di Kremsmünster*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato e M. Ferretti, Pisa 2012, 131-140.

Casagrande, Vecchio 2000
C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000.

Castelnuovo 1961
E. Castelnuovo, *Andrea da Bologna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. III, 43-56.

Ciccuto 2011
M. Ciccuto, *Francesco da Barberino: un pioniere del* Bildercodex *tra forme del gotico cortese e icone della civiltà comunale*, in "Letteratura & Arte", 9 (2011), 83-95.

De Laude1996
S. De Laude, *La spola di Bartolomeo de' Bartoli. Sull'esperimento metrico di una canzone illustrata del Trecento*, in "AnticoModerno", 2 (1966), 201-218.

De Laude 1998
S. De Laude, *Uno stemma per parole e immagini: intorno alla "Canzone delle Virtù e delle Scienze" di Bartolomeo de' Bartoli*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza*, Palermo 18/24 sett. 1995, a cura di G. Ruffino, vol. VI, Edizione e analisi linguistica dei testi letterari e documentari del medioevo. Paradigmi interpretativi della cultura medievale, Tübingen 1998, 95-111.

De Laude 2017
S. De Laude, *Una storia bolognese. Sulla "Canzone delle Virtù e delle Scienze" di Bartolomeo de' Bartoli*, in corso di stampa in "Quaderni di filologia romanza".

Dorez 1904
La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, testo inedito del secolo XIV tratto *ms.* originale del Museo Condé ed illustrato a cura di Leone Dorez, Bergamo 1904.

Dronke 1970
P. Dronke, *The Text of Ordo Virtutum*, in Id., *Poetical Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1500*, Oxford 1970, 180-192.

Howell 1941
W. S. Howell, *The Rhetoric of Alcuin and Charlemagne*, Princeton 1941.

Katzenellenbogen 1935
A. Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and the Vices in Medieval Art from Early Christian Time to the Thirteen Century*, London 1935.

Lollini 2017
F. Lollini, *"Quasi stupida virtus". Prudentia e Stultitia nella Cappella degli Scrovegni: una postilla*, in "La Rivista di Engramma", 149, settembre 2017.

Lottin 1960
O. Lottin, *Alain de Lille. Traité sur les vertus, in Psychologie et morale aux XIIe et XIIIe siècles*, VI, Louvain-Gembloux 1960.

Marruzzo 1974
G. Marruzzo, *Composizione e significato de "I Documenti d'amore" di Francesco da Barberino*, in "Giornale italiano di filologia", 26, 217-251.

Pasut 2013
F. Pasut, *I miti di Seneca tragico nelle miniature di Nicolò di Giacomo, Il codice Ambrosiano C 96 inf. con le Tragedie di Seneca miniate da Nicolò di Giacomo*, a cura di C. Monti, F. Pasut, Milano, 225-258.

Petrucci 2017
A. Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma 2017.

Schmitt 1981
J.-C. Schmitt, *Du bon usage du "credo"*, in *Faire croire. Modalité de la diffusion et de la réception des messages réligieux du XIIe au XVe siècles. Actes de la Table Ronde de Rome*, École Française de Rome (22-23 juin 1979), Rome 1981, 337-361.

Schmitt 1989
J.-C. Schmitt, *Les images classificatrices*, in "Bibliothèque de l'École des Chartes", 147 (1989), 311-341.

Tabaglio 1999
Idegarda di Bingen, Ordo Virtutum. Il cammino di Anima verso la salvezza, a cura di M. Tabaglio, San Pietro in Cairano (VR) 1999.

Vasoli 1961
C. Vasoli, *Temi e motivi della riflessione di Alano da Lilla, nella "Summa quoniam homines" e nel "Tractatus de Virtutibus"*, "Bullettino Storico del Medio Evo", 75, 123-72.

Weinrich 1994
H. Weinrich, *La memoria di Dante*, Firenze 1994.

English abstract

Taking the first meeting between Alcuin and Charlemagne as a starting point (it seems the Emperor, after a few preambles, asked Alcuin how many and which are the parts of Prudentia), this paper considers the medieval obsession with dividing the Virtues into partes, giving them a name and showing hierarchical relationships between Virtues and Vices through mnemonic trees and other "Images classificatrices" (J.-C. Schmitt). The sample text examined is the 1349 Canzone delle Virtù e delle Scienze by Bartolomeo de' Bartoli from Bononia, illuminated by Bartolomeo's brother, the painter Andrea, and dedicated to Bruzio Visconti (Chantilly, Musée Condé, ms 1426 [cat. 599].

L'occhio stanco

L'enigma delle immagini come testi e dei testi come immagini

Fernanda De Maio

"Zum Bild, das Wort" è un motto suggestivo che oggi rischia di apparire affatto inattuale. Nell'era dell'immagine anestetizzante, l'adagio del grande storico dell'arte tedesco sembra non trovare più un'adeguata corrispondenza nel vortice totalizzante delle immagini quotidiane – ma non sono meno quelle di derivazione artistica – nel quale siamo tutti immersi. Le immagini prodotte nel corso dell'ultimo secolo e quelle che si producono oggi continuano a parlare? Continuano a mostrare quella profondità di senso, quella molteplicità di contemporanei significati, impliciti ed espliciti, che le mitiche tavole del Mnemosyne di Aby Warburg cercavano di raccontare e decrittare, lasciando comunque aperta la ricerca alle future generazioni? Quella traccia genetica della cultura

Rappresentazione di *Locutorio*, Centro di arte culturale GAM, giugno 2017, fotografia di Jorge Sanchez.

occidentale che vede l'occhio dominare sugli altri sensi per cui il pensiero occidentale sarebbe essenzialmente un pensiero ottico [1], davvero non subisce mutazioni per l'ipertrofia dei media, per la banalizzazione estetica a cui soggiace tanta video-arte, per l'irreversibile logorio dello sguardo ottico-visivo?

Ciò che questo testo prova a verificare è la tenuta provocatoria e sovversiva del messaggio warburghiano, a partire da brevi semplici interrogativi e da alcuni esempi delle arti visive, dell'architettura, del teatro, della letteratura e della poesia contemporanee, posti a confronto tra loro.

In Cile, *Locutorio*, messa in scena del regista teatrale Cristián Plana su soggetto del drammaturgo Jorge Diaz (Rosario, 1930 – Santiago del Chile, 2007) e scenografia dell'architetto Sebastián Irarrázaval, racconta molto bene l'enigmatica e intima relazione tra testo scritto, fotomontaggio artistico, installazione e progetto dello spazio scenico, rivelando subito, in fondo, l'inconsistenza del problema ontologico posto dal motto di Warburg – potendosi forse liquidare l'esperimento teatrale come un più o meno felice esito della convergenza di testo drammaturgico, scenografia e interpretazione degli attori o, per dirla con altre parole, di poesia, architettura e recitazione.

Tuttavia se si analizza il processo attraverso cui si è giunti all'esito finale della rappresentazione, avvenuta con successo nella scorsa primavera presso il centro culturale Gabriela Mistral di Santiago del Cile, qualcosa emerge in favore de "la parola all'immagine". Messo tra le mani dell'architetto, infatti, il dramma di Diaz – incentrato sulla conversazione d'amore di due ammalati di Alzheimer – è stato adattato dal regista solo dopo le prime proposte del progettista intorno all'allestimento [2]; l'architetto, a sua volta, ha avuto bisogno di volgere lo sguardo verso l'immagine surreale di un fotomontaggio dell'artista francese Gilbert Garcin – *La colère divine* – per interpretare spazialmente il sentimento

In queste immagini da sinistra: Gilbert Garcin, *La colère divine*, 2001; messa in scena de *Locutorio* di Jeorge Diaz, 2017, GAM, Santiago del Chile; Dan Graham *New Design For Showing Video*, installazione, 1995, Generali Foundation, Vienna.

Rappresentazione di *Locutorio*, Centro di arte culturale GAM, giugno 2017, fotografie di Jorge Sanchez.

dell'opera e rendere efficace il problema della comunicazione, così come viene posto dal grande drammaturgo cileno, ricorrendo poi, nella trasformazione dell'immagine di Garcin in luogo teatrale tridimensionale, al lavoro dell'artista concettuale, architetto e *performer* statunitense Dan Graham.

In questo inseguimento di immagini provenienti dal mondo dell'arte contemporanea trasformate in architettura e nel rimescolamento con le voci e le espressioni dei due protagonisti, risiede, in fondo, il vero intrigo che presiede all'interesse verso il lavoro che porta la firma del giovane regista cileno. Eppure egli decide di muoversi sullo stesso piano del suo architetto; anzi, gli chiede di precederlo nell'analisi del dramma, di fornirgli le immagini da cui poi partirà il suo lavoro di costruzione teatrale. Così i bicchieri di vetro, entro cui sono imprigionati i due personaggi del fotomontaggio di Garcin, diventano due stanze/cubi di vetro alla Dan Graham, in cui sono collocati i due sposi protagonisti del dramma che si guardano ma non possono mai toccarsi.

Ma si tratta davvero di marito e moglie? Chi è il malato e chi è il visitatore? Lo spazio creato dall'architetto amplifica il livello dell'ipotetico, apre il dramma breve di Jorge Diaz verso traiettorie impreviste; le luci proiettate sul vetro moltiplicano i riflessi, sfocano i contorni, le frontiere vitree diventano orizzonti colorati e così il desiderio del protagonista – "Me gustaría ser un viejo de todos colores. Yo solo soy un viejo gris" – sembra poter trovare uno sbocco. Sembra, però! Perché non meno forte è la sensazione che quei cubi di vetro siano delle prigioni claustrofobiche. L'estrema libertà e l'aberrante coercizione aleggiano, allo stesso tempo, nello spazio scenico e sono il sintomo più evidente della brutalità della patologia da cui muove il dramma. La potente immagine di partenza – il fotomontaggio di Gilbert Garcin – gioca, all'interno dell'intreccio pluri-disciplinare, il ruolo fondamentale di potenziometro del testo drammaturgico, grazie all'intervento del colto architetto cileno per il quale, d'altra parte:

> La buena arquitectura te puede hacer más feliz o, por el contrario, condenarte [...] Finalmente, la súper buena arquitectura te puede conectar con lo trascendente, puede hacer que entiendas el tiempo en que vives, por ejemplo. En ese sentido, puedes distinguir entre arquitectura y construcción. La construcción podría ser el lenguaje oral, aquel que no está bien articulado del todo, no es prolijo, tiene reiteraciones. Mientras que la arquitectura es el lenguaje escrito, aquel que es prolijo y posee apreciaciones que son más complejas, como una poesía [3].

L'architettura come la poesia o, detto meglio, la ricerca della poesia attraverso l'architettura; questa, in definitiva, appare l'aspirazione al trascendente di cui spesso parla Irarràzaval e che, nell'allestimento per la messa in scena del dramma di Diaz, egli sembra perseguire con una composizione solo apparentemente minimalista e che piuttosto, forse inconsapevolmente, con la trasparenza del vetro rievoca la tecnica del trompe l'oeil – tecnica illusionistica che tanta parte ha avuto, per esempio, nella costruzione del progetto culturale e teologico di sant'Ignazio di Loyola, attraverso le opere di architettura che commissionò a Roma, allorché fondò la Compagnia di Gesù; ma la poesia intesa come lirica scritta fatta di parole, come si pone in questo enigmatico scambio di ruoli tra immagini e parole? Da semplice architetto non posso che affidarmi a un'illustre scrittrice per tracciare un'opzione in favore della lirica. Nella seconda delle sue lezioni di Francoforte, quella dedicata alla poesia [4], Ingeborg Bachmann (Klagenfurt, 1926 – Roma,1973) annota:

> Anche qualora, possedendo una o più lingue straniere, ci sforzassimo di rivolgere lo sguardo oltre le nostre frontiere, di questi tempi, quando si tratta di poesia, ci verrebbe restituita, un'immagine annebbiata. Quando la poesia possiede una nuova capacità di comprensione, essa resta celata tra le pieghe della lingua di origine e non si manifesta anche all'esterno, come accade invece per il romanzo o per il teatro.

O le arti visive, si potrebbe aggiungere facilmente! Tuttavia le immagini della poesia non sono meno pregnanti e dense di promesse e di pensieri aperti e imprevedibili anche a partire da vocaboli della realtà semplici, come una maschera antigas o un lanciafiamme, come osserva la stessa Bachmann portando a esempio, tra le altre, la poesia di Marie Luise Kaschnitz (Karlsruhe, 1901 – Roma,1974) *Lo sposo, principe rospo*, di cui qui di seguito si citano due frammenti:

Com'è brutto
Il tuo sposo
Vergine vita

Una maschera a proboscide la sua faccia
La sua cintura una cartucciera
La sua mano un lanciafiamme

[...]

All'alba
Solo all'
Alba
Solo allora

Scorgi i suoi
Begli
Occhi
Tristi

Vagabondare tra reale e surreale, comporre con versi, immagini e architettura un'espressione artistica libera dai lacciuoli imposti dal realismo *sic et simpliciter* è quanto ancora oggi rende prolifica l'arte in senso lato, purché si tenga ben conficcata, nell'animo di ciascuno di noi, la massima di Karl Kraus: "Tutti i pregi di una lingua hanno radice nella morale".

E la morale, nel senso inteso dalla Bachmann – e forse da Kraus – come "quel fronte avanzato in cui i criteri di verità e falsità han da essere stabiliti *ex novo* da ogni scrittore" – e per estensione artista – si ritrova nell'*epos* dei versi del *Poema de Chile* [5] di Gabriela Mistral (Vicuña, 1889 – New York, 1957). Ognuna delle sue liriche, raccolte nel poema, oscilla sul crinale di sogno e realtà e restituisce del viaggio nel lungo paese, immagini sovrapposte di paesaggi e di sentimenti che rendono la descrizione del suo Cile al contempo precisamente riferibile ai luoghi attraversati, eppure universale, come accade per esempio in questi versi tratti da *Cordillera*:

[...]
dicen niño, que es pecado
escuchar bosques parleros
y ríos murmuradores
y poner oído al viento,

dicen que ellos nada saben,
ni dicen al pasajero,
pero, tú, la Madraza,
manda así, manda en silencio
y gobierna cuanto mira
y azora el entendimiento.
Yo me crié en Valle de angosto cielo.
Nada era él y nada el río
y nada sus siete pueblos,
solo la Madraza era,
y siendo potencia y gobierno,
hacia donde se mirase
estaba partida en cerros,
y todo el Valle era solo
una mirada o un gesto
que buscaba con sus vistas
fijas a sus cabreros,
a viejos, mozos y niños,
a perdularios y a buenos.
[...]

oppure in questi altri della lirica *Valle de Chile*:

Al lindo Valle de Chile
se le conjuga en du tiempos:
él es heroico y es dulce,
tal y como el viejo Homero;
él nunca muerde con soles
rojos ni con largos hielos,
él se apellida templanza,
verdor y brazos abiertos.
[...]

A sinistra, Gilbert Garcin, *In vitro*, 2001; a destra, dello stesso autore, *La colère divine*, 2001.

Nell'immagine a sinistra Gilbert Garcin, *Avec Lucréce*,1995; a destra, dello stesso autore, *Garder son indépendance*, 1999.

Le parole delle poesie costruiscono immagini con la musicalità dei versi; in qualche modo il pensiero ottico si intreccia al pensiero uditivo e non può farne quasi a meno.

Allora tornando a *Locutorio* e all'immagine che presiede alla scenografia, davvero questa immagine di partenza di Garcin è potente in se stessa, non si nutre del parallelo con altre immagini dello stesso autore o con altre selezionabili nell'universo di immagini patrimonio dell'umanità, o non si nutre, a sua volta, del titolo, che sempre Gilbert Garcin ha bisogno di imporre ai mondi dei suoi fotomontaggi, entro cui campeggia il suo *alter ego*, Mister G? Garcin con cartoncini, un paio di forbici e le foto scattate con la reflex Nikon investiga le contraddizioni del mondo. Ma l'immagine non basta; ha bisogno del titolo per circoscrivere e amplificare, al contempo, il senso delle sue composizioni, per tenerle in bilico davvero tra illusione e realtà. La sequenza delle sue opere non fa altro che comunicare interrogativi sul mondo e sui modi in cui l'arte visiva, non meno di quella letteraria, alimenta il dubbio e apre la ricerca verso il futuro. Ogni titolo, d'altra parte, è come il verso di una poesia, a volte è una poesia in sé, come spesso accade nel lavoro dei romantici senza se e senza ma, in definitiva in coloro che usano un mezzo espressivo per condurre o narrare una emozione.

In questo moto perpetuo tra ritorni al passato e avanzamenti verso il futuro, cui tende il lavoro di alcuni artisti più o meno riuniti in collettivi multi-disciplinari di architetti, attori, registi, fotografi, pittori ecc. risiede in fondo il vero enigma della relazione tra testi e immagini e sembra che gli uni non abbiano senso senza le altre; anzi, dal connubio tra gli uni e le

altre scaturiscono i complessi e cangianti punti di vista, basati sulla relazione tra le cose più che sulle cose in se stesse, rappresentate ed evocate nelle opere d'arte qui sommariamente descritte.

Così "zum Bild das Wort" più che mettere da parte il testo scritto, sembra aprire una diversa prospettiva sul nesso tra la parola e l'immagine, schiudendo l'orizzonte verso la più versatile e multiforme cultura dei nostri giorni. Se guardo dentro me stessa, infatti, mi accorgo che mi nutro di immagini, ma non potrei vivere senza parole! Senza il loro suono come senza la forma che assumono nella versione scritta. Quelle sequenze di parole che costruiscono frasi e periodi e quei periodi che restituiscono immagini; immagini mai nate davvero, se non dentro la mente di ciascun singolo lettore, forse! E nell'universo di immagini che producono pensieri e di pensieri scritti che mettono in scena immagini possibili, scelgo i film di Beka&Lemoine di *Living Architectures*; le foto di Robert e Shana ParkerHarrison, Gilbert Garcin, Serge Larrain, Mario Giacomelli; uno qualunque dei romanzi, saggi o poesie di Ingeborg Bachmann o di Gabriela Mistral; i quadri, le sculture e le architetture di Victor Pasmore, oltre alle citate installazioni di Sebastiàn Irarràzaval per le opere teatrali dirette da Cristiàn Plana, sapendo che tutto questo non sazia la mia curiosità ma la attira verso nuove incognite intorno a cui speculare, se ancora il tempo lo consentirà e i miei occhi stanchi di tanta insensata super produzione di immagini sapranno cogliere il guizzo di un pensiero degno di essere metabolizzato, un pensiero frutto di un'arte combinatoria che costruisce serie e sequenze dirette o indirette, come nelle tavole dell'Atlante di Aby Warburg, dove ciascuna opera è esperibile in se stessa o in combinazione con altre e la ragion d'essere di ciascuna è frutto delle letture molteplici cui può dar luogo ma non solo.

Note

[1] "Das Auge denkt" appuntava Bruno Taut nel suo taccuino di schizzi della visita alla villa imperiale di Katsura a Kyoto nel 1935, in "Casabella" 676, marzo 2000.

[2] Cristián Plana e Sebastián Irarrázaval hanno avuto modo di lavorare con lo stesso metodo già all'interno del Matadero di Madrid in occasione dell'esposizione "Area: desde la cultura del diseño a la sociedad contemporánea" a cura di Patricio Pozo, 20-23 aprile 2016.

[3] In María José Mora, *Intervista a Sebastián Irarrázaval*, "Casas", 21 dicembre 2016. Sebastián Irarrázaval architetto e professore di progettazione architettonica presso la pontificia Universidad Católica de Chile, appartiene a quella composita generazione aurea dell'architettura cilena, portata alla ribalta internazionale dal lavoro raffinato di Smiljan

Radic, Cecilia Puga, Mathias Klotz, Sebastián Irarrázaval stesso, e Alejandro Aràvena, a cui nel 2015 è stato conferito uno dei più prestigiosi premi di architettura, il Pritzker Prize. Il lavoro di Irarrázaval, ampio per produzione e committenza sia pubblica che privata, si connota per una rigorosa attenzione alla qualità degli aspetti costruttivi e strutturali delle sue opere, qualità ritenuta funzionale non solo agli aspetti statico-tettonici del manufatto ma necessaria a incrementare e rendere inteleggibile il valore relazionale dell'architettura con il contesto e con i suoi abitanti. È stato insignito per il 2018 del Riba International Fellowships.

[4] Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, Adelphi, 1993. Tutta la descrizione e le citazioni che seguono nel testo, riferite alla Bachmann e agli autori che cita, sono desunte dalla II lezione intitolata "sulle poesie".

[5] Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, La Pollera Ediciones, 2015.

Riferimenti bibliografici

B. Taut, *Gedanken nach dem Besuch Katsura*, in M. Speidl, Bruno Taut: «Il mio punto di vista sull'architettura giapponese», "Casabella" 676, Milano, marzo 2000.

S. Irarrázaval, *Escenografia para Locutorio de Jorge Diaz*, maggio 2017.

M. J. Mora, *Intervista a Sebastián Irarrázaval,* "Casas", dicembre 2016.

I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, Adelphi, Milano, 1993.

G. Mistral, *Poema de Chile*, La Pollera Ediciones, Santiago del Cile, 2015.

G. Garcin, *website gilbert-garcin.com.*

English abstract

Starting with the one act play *Locutorio* (Counterpoint for Two Tired Voices or The Visiting Room) by the Chilean playwright, Jorge Diaz, directed by the young director Cristián Plana with the stage design by the architect Sebastiàn Irarràzaval, this short essay investigates the links between images and words in the light of the famous motto "zum Bild das Wort". In the world of contemporary visual arts, choosing a Chilean outlook to the holistic questions posed by the conceptual approach to the idea of art in the 21st century seems appropriate because Latin America is presently one of the most fertile places to encounter interesting perspectives and outcomes.

Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani

Un paradigma efficace

Marcella De Paoli

Enea Vico, incisore e antiquario parmigiano, ebbe a definire "camei di tanta e rara suprema bellezza" le gemme dei Grimani di Santa Maria Formosa, che intorno al 1551 Giovanni, patriarca di Aquileia, aveva riportato a Venezia da Roma (Vico 1558, 53). Per la raccolta, ogni volta arricchita di nuovi esemplari, si trattava dell'ennesimo trasferimento da una città all'altra al seguito del Grimani di turno. Molte delle gemme, infatti, erano già appartenute al cardinale Domenico, che nel 1523 le aveva lasciate in eredità al nipote Marino, fratello di Giovanni, a sua volta fatto cardinale nel 1528 (Paschini 1926-27, 160-162; Furlan 2014, 34-35, 37-44). Alla morte di costui la collezione di medaglie, intagli e cammei era stata posta sotto sequestro da papa Paolo III e, infine, riscattata da Giovanni per la cospicua somma di tremila scudi, come informa sempre il Vico. Centoventi di queste gemme vennero in seguito montate su una "cassettina" d'ebano e avorio – nelle intenzioni del patriarca essa doveva restituire "in un colpo solo [...] le lunghe fatiche et i pretiosi acquisti" dei collezionisti della famiglia – per riaffiorare sul mercato antiquario veneziano del Settecento, dopo passaggi testamentari e vendite (Favaretto, De Paoli 2009 con bibliografia precedente). Settantadue cammei, invece, servirono per ornare il "nobilissimo" studiolo, uno stipo d'ebano decorato con pietre dure, cammei, bronzi e vasi in terracotta, che nel 1592 passò alla Serenissima e che, esposto prima nel Vestibolo della Libreria di San Marco e poi nelle Sale d'armi di Palazzo Ducale, è oggi perduto (Massinelli 1990, 41).

Al Vico e al pittore e incisore veneziano Battista Franco va il merito di aver fissato le gemme della dattilioteca Grimani in due identiche serie di incisioni a stampa che hanno appassionato non poco gli studiosi del settore (Bodon 1997, 88-89; Biferali, Firpo 2007, 299). E hanno consentito negli anni l'identificazione di numerosi esemplari nelle più importanti raccolte d'Europa e nella collezione glittica del Museo Archeologico Nazionale di Venezia (Lemburg-Ruppelt 1981; Neverov 1984; Nardelli 1999, 19-24). Le incisioni di Vico sono in controparte rispetto a quelle di Franco e presentano il medesimo orientamento delle pietre antiche, che è invece ribaltato nelle illustrazioni del Franco. È opinione comune che quest'ul-

timo abbia lavorato sui disegni originali dei cammei, mentre Vico abbia preparato le sue matrici a partire dalle stampe di Franco (Neverov 1984; Zorzi 1988, 28; di altro avviso è Bodon 1997, 89).

Le traduzioni grafiche delle gemme Grimani: alternative semantiche

La realizzazione dei rami con i cammei Grimani avvenne probabilmente negli anni Quaranta del Cinquecento, circa un decennio prima della data che di solito viene riportata negli studi a essi dedicati. Secondo Rita Parma Baudille, tra il 1541 e il 1545 sarebbe stato il cardinale Marino Grimani, indotto dalla notorietà della sua raccolta glittica anche tra i collezionisti romani, ad affidare al Franco l'incarico di disegnare e incidere le gemme per un futuro catalogo (Parma Baudille 1994, 91). [Fig.1]

La celebrità della collezione è del resto attestata anche da due "invenzioni" di Giulio Romano degli anni Venti dello stesso secolo, incise su fronte e retro di una stessa lastra di Adamo Scultori, da cui derivano vari esemplari a stampa. Si tratta di una scena con tre uomini che pelano un maiale in una caldaia, interpretata come *Autunno* o *Sacrificio a Cerere*, e della raffigurazione con tre *Amorini sopra delfini* , considerata una delle migliori dell'artista (Boorsch, Spike 1986, 175 cat. 23, 220 cat. 104; Bellini 1991, 122-123 cat. 105, 129-130 cat. 107; Massari 1993, 137-139, catt. 138-139). [Fig. 2] Entrambi i soggetti corrispondono a due gemme Grimani delle serie Franco-Vico: del primo, raffigurato solo dal Franco, non è stato ancora individuato l'esemplare antico, il secondo è invece ispirato a un cammeo del I sec. a.C. oggi all'Hermitage di San Pietro-

1 | Battista Franco, *Camei antichi*, incisione, XVI secolo (Ill. Bartsch 32, 238).
2 | Adamo Scultori, *Amorini sopra delfini*, incisione, XVI secolo (Ill. Bartsch 31, 220, n. 104).

burgo (Zerner 1979, 238, 240; Spike 1985, 98; Neverov 1984, 29, fig. 21; Neverov 2002, 148, cat. 73).

Stefania Massari ha ipotizzato che Giulio Romano, a Mantova dal 1524, possa aver visto le gemme Grimani a Venezia prima che Marino, novello cardinale, le portasse con sé a Roma nel 1528 (Massari 1993, 137). Toby Yuen, invece, ha ritenuto probabile che l'artista avesse potuto ammirare alcune importanti collezioni del primo Cinquecento, come la Medici depositata presso il banchiere Agostino Chigi, la Gonzaga-D'Este e appunto la Grimani, mentre lavorava a Roma prima della sua partenza per Mantova (Yuen 1979, 266-267).

Nell'analizzare l'influenza esercitata su Giulio Romano dallo studio della glittica antica, Yuen suggeriva pure che la composizione con eroti e delfini disegnata da Giulio avesse potuto passare da allievo a maestro, divenendo uno dei motivi ispiratori della statua di Giona progettata da Raffaello, intorno al 1520, per la cappella funeraria di Agostino Chigi nella chiesa di Santa Maria del Popolo (Yuen 1979, 270-271).

È, dunque, plausibile ritenere che le due gemme Grimani siano state disegnate da Giulio, quando esse erano ancora presso Domenico, grazie ai contatti offertigli dall'ambiente della corte papale di cui facevano parte sia il suo maestro sia il cardinale, che di Raffaello possedeva il prezioso cartone della *Conversione di San Paolo* (Paschini 1943, 150).

Tornando alle tavole di Franco e Vico, l'occasione per la ripresa dei rami del primo da parte del secondo si presentò forse nella bottega dell'editore romano Antoine Lafréri, dove incisori al suo servizio utilizzarono come

3 | Enea Vico, *Cammei*, incisione, XVI secolo (Duchetti, Lafréri XVI secolo, 90), Bibliothèque numérique de l'Institut National de l'Histoire de l'Art (Provenienza dell'originale: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet).

modelli pure altri fogli di studi dall'antico del Franco (Parma Baudille 1994, 91-92; Bury 2001, 121-127, 228). Lo stesso Enea Vico, attivo in quella bottega, incise per lo stampatore tre grandi tavole con animali, assemblando disegni di Battista (Massari 1993, 195-197, catt. 182-185). Anche le gemme Grimani apparvero riunite in tre grandi fogli, inseriti dal Lafréri nell'Indice del 1574: "tre tavole di diversi intagli di Camelli fragmenti dove si vedono di molte sorte di sacrifizi et altre cose varie" (Neverov 1984, 22; Alberti 2011). Dopo questo episodio, però, le due serie di incisioni con le gemme Grimani ebbero sorti differenti. [Fig. 3]

Le lastre del Franco passarono in eredità al figlio Giacomo, editore, comparendo nel II tomo del *Della nobiltà del disegno*, stampato a Venezia nel 1611 (Franco 1611; Stefani 1998; Bury 2001, 174, 226). Il libro, diviso in due sezioni ben distinte, accoglie nella prima una sorta di sintetico manuale grafico per giovani artisti, nella seconda varie incisioni ad acquaforte e bulino di Battista Franco, molte delle quali tratte dall'antico come i bassorilievi dell'arco di Costantino e i cammei Grimani (Biferali, Firpo 2007, 143-145). A testimoniare il grande fascino esercitato per tutto il Seicento da questa raccolta di incisioni è sufficiente ricordare il fatto che ne possedeva una copia Cassiano dal Pozzo, instancabile raccoglitore di antichità nel suo *Museo Cartaceo* (Parma Baudille 1991; Biferali, Firpo 2007, 146; Stumpo 1986).

Ciononostante, essa in seguito cadde in una sorta di oblio. È lecito chiedersi tuttavia se nell'insieme delle traduzioni grafiche delle gemme Grimani possa esserle assegnato un significato che vada oltre l'incarico ricevuto dal committente. Quale alternativa semantica propongono, infatti, le incisioni di Franco alla luce del loro successivo inserimento in un libro di disegni dall'Antico?

Sappiamo da Vasari che Battista nell'ultimo periodo del suo soggiorno romano – prima di trasferirsi definitivamente a Venezia, dove morirà nel 1561 – era impegnato a "disegnare non solo le statue ma tutte le cose antiche" di Roma "per farne, come fece, un gran Libro, che fu opera lodevole" (Vasari [1568] 1855, 327-328). Spinto dalla sua naturale e 'vorace' predisposizione per il disegno, l'autore aveva coltivato l'ambizioso progetto di un libro a stampa, rimasto incompiuto, che riproducesse tutti i resti del mondo antico (Biferali, Firpo 2007, 144). I "filologici fogli disegnati o incisi dal Franco con l'amore e la pazienza tipici del collezionista", dunque, non sono più elementi sciolti di un taccuino d'artista ma costituiscono un'antologia di testimonianze dell'antichità e trovano

perciò posto nella biblioteca del dal Pozzo, che stava in quegli anni componendo il suo museo di disegni (Biferali, Firpo 2007, 145). Del resto anche le stampe del Lafréri – e con esse quelle vichiane delle gemme Grimani – acquistabili in fogli sciolti, assemblabili a piacimento sotto il titolo di *Speculum Romanae Magnificentiae*, finivano col comporre personali collezioni, che erano altrettanti 'musei di carta' corrispondenti alle memorie di viaggio di coloro che visitavano Roma nella seconda metà del Cinquecento. Agli artisti invece esse offrivano materiale di studio dall'antico e motivi classici cui ispirarsi, anche qualora essi non avessero intrapreso il doveroso 'pellegrinaggio' nell'Urbe (Lowry 1952, 46-47; più in generale per una panoramica sull'immensa tematica del disegno dall'antico si veda Giuliano 2001).

Nel XVII secolo poi le illustrazioni del Vico, cui toccò in sorte ben diversa fortuna, furono ristampate nell'*Ex antiquis Cameorum et Gemmae delineata et ab Aenea Vico Parmen. Incisa* dall'editore francese Philippe Thomassin, che a Roma non disdegnava la pubblicazione di tavole acquistate o copiate da altri stampatori, per esempio Lafréri e Salamanca (Vico 1620; Bury 2001, 232-234). Successivamente uscì anche l'*Ex Gemmis et Cameis Antiquorum aliquot Monumenta ab Aenea Vico Parmen. Incisa*, opera che con la precedente è stata inserita da Giulio Bodon tra i titoli postumi di Vico (Vico 1650; Bodon 1997, 165-166). In entrambi i casi, va sottolineato un importante elemento di novità rispetto ai tre fogli degli anni Settanta editi dal Lafréri: a ciascuna illustrazione venne ora riservata un'intera pagina, corredata di una breve didascalia o titolo in alto e di una spiegazione del soggetto in versi latini in basso [Fig. 4].

4 | Enea Vico, *Tritone e Nereide*, incisione, XVII (Ill. Bartsch 30, 97, n. 125).

Forse proprio a Vico sono da attribuire i commenti eruditi dei temi delle gemme e del loro significato, elaborazione cólta successiva al profondo mutamento intellettuale coinciso col suo arrivo nella Serenissima dopo le esperienze romane e fiorentine. Un processo di evoluzione che, innestatosi nell'interesse antiquario già manifestato, lo portò da un approccio alle antichità prevalentemente estetico a un'indagine motivata da più profonde esigenze conoscitive, trasformando l'esperto incisore in erudito studioso (Bodon 1997, 85). È probabile che l'autore, stimolato dal contatto diretto con le antichità di casa Grimani tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, abbia desiderato ritornare su quelle vecchie incisioni, riprendendole e commentandole alla luce di una nuova consapevolezza antiquaria.

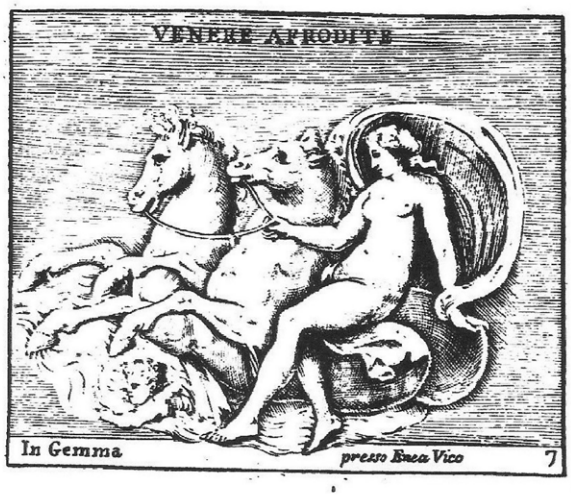
Ciò spiegherebbe l'intestazione delle due opere postume, che è forse troppo semplice attribuire a un errore o a un espediente commerciale del Thomassin.

Le pubblicazioni seicentesche della serie vichiana ebbero grande diffusione e le immagini delle gemme furono riprodotte più volte fin nel XVIII secolo, acquisendo nuovo valore semantico e confluendo, infine, in quegli ordinati *corpora* di conoscenza, che nei disegni dell'antico videro dei documenti utili alla sua interpretazione (Settis 1994, 258). Due testimonianze assai significative della fortuna delle incisioni vichiane raffiguranti i cammei Grimani sono date, ad esempio, dall'opera di Paolo Alessandro Maffei *Gemme antiche figurate* e da *L'antiquité expliquée* di Bernard de Montfaucon. La prima è una riedizione del volume di analogo contenuto di Leonardo Agostini – da matrici acquistate dallo stampatore Domenico de' Rossi – con l'aggiunta di "alcuni rami di gemme antiche [...] intagliate da Enea Vico" (Maffei 1707a, XIII, XV). Della seconda, pubblicata nel 1719 – cui fece seguito nel 1724 un corposo supplemento – basti ricordare che, monumentale compendio del sapere antiquario, attraverso i testi degli autori classici e le immagini essa si proponeva come "una rappresentazione fedele, completa e accessibile del mondo antico" (Vaiani 1998, 155).

In merito alle gemme Grimani, Maffei, che di tutte fornisce interpretazioni in parte riprese da Vico in parte nuove, ripropone trentadue delle trentasette stampe vichiane, attribuendone però cinque all'editore romano Pietro Stefanoni (Bury 2001, 234). Tra queste ultime figura per esempio una famosa gemma con Ercole e Cerbero (Maffei 1707b, 201, tav. XCVI; Neverov 1984, 29; Neverov 2002, 148, cat. 74; Lemburg-Ruppelt 1984, fig. 45.1; Tondo Vanni 1990, 39-40, n. 83). Montfaucon riprende Maffei, ora

confermandone le esegesi come nel caso di una Nereide su ippocampi – entrambi ritengono si tratti di *Venere* (Maffei 1708, 14-15, tav. VII; Montfaucon 1722a, 166, tav. CI, 2; Neverov 1984, 31) – [Figg. 5-6], ora reinterpretando i soggetti delle gemme rappresentate come per Psiche punita da alcuni eroti – Montfaucon la ritiene Psiche, Maffei "virtù in schiavitù" – (Maffei 1709, 119-120, tav. LXXIV; Montfaucon 1722a, 193, tav. CXXII, 3; Neverov 1984, 29). Ma Montfaucon pare dimenticare quasi sempre l'origine delle immagini che utilizza; solo in un caso, infatti, si mostra consapevole di una derivazione del Maffei da Vico (Montfaucon 1722b, 198, a proposito della tavola XC del secondo volume dell'*Antiquité expliquée*). E non cita mai l'originaria appartenenza delle gemme alla collezione Grimani. Si tratta di documenti antichi e tanto sembra bastargli. Via via che ci si allontana nel tempo dalle prime traduzioni grafiche dei cammei Grimani sembra, dunque, perdersi la memoria del nesso tra pietre e disegni.

Chi non dimenticò l'origine delle gemme rappresentate nelle illustrazioni vichiane fu invece Lorenzo Pignoria, che all'inizio del XVII secolo ne fece un uso piuttosto interessante (Favaretto [1990] 2002, 165-167; Buora 2015). Notevole figura di erudito e stimato collezionista in contatto epistolare con, tra gli altri, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc e Cassiano dal Pozzo, nel 1615 costui commentò un'edizione delle *Immagini degli Dei* di Vincenzo Cartari, corredata di nuove illustrazioni, prefazione e apparato scientifi-



5 | *Venere Afrodite*, incisione, XVIII secolo (Maffei 1708, 14-15, tav. VII), Biblioteca digitale Google Ricerca Libri.
6 | *Venus*, incisione, XVIII secolo (Montfaucon 1722a, 166, tav. CI, 2), Universitätsbibliothek Heidelberg Digital Library (http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1722ga).

co (Cartari, Pignoria 1615; Volpi 1992, 60-77; Volpi 1996, 23-27). Il testo di Cartari, in origine pensato come manuale di mitologia classica principalmente a uso degli artisti, divenne nelle mani di Pignoria uno strumento di ricerca per eruditi, fornendogli la cornice in cui inserire in modo organico "oggetti antichi [...] della sua collezione e di quelle che aveva potuto osservare o di cui aveva ricevuto disegni o stampe" (Volpi 1992, 60). Le immagini aggiunte correggono di fatto le illustrazioni delle edizioni precedenti, prendendo a modello veri reperti archeologici, in molti casi gemme, e mostrando una notevole aderenza alle fonti figurative antiche (Volpi 1992, 61; Volpi 1996, 27). Tra questi vi sono otto esemplari della collezione del patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani.

Le illustrazioni, volute da Pignoria, per lo più ridisegnano i soggetti delle gemme, ispirandosi alle incisioni di Enea Vico di cui riproducono l'orientamento, come per Apollo e Dafne, Igea, un baccanale, Ercole musagete e Bellerofonte con Pegaso (Cartari, Pignoria 1615, 57, 83, 367, 546, 542; per le gemme, tranne quella con Igea non identificata, si veda Neverov 1984, 31). In tre casi – dio Como, giovane su capricorno e Psiche con eroti – i cammei Grimani sono addirittura inseriti all'interno delle tavole figurate, a loro ulteriore corredo, e ne viene restituita non solo la silhouette dei soggetti rappresentati ma anche la forma di gemme (Cartari, Pignoria 1615, 369, 534, 575; Neverov 1984, 30-31). Tale elemento sembra collocare l'utilizzo delle immagini vichiane fatto da Pignoria su un piano semantico analogo a quello del più tardo Montfaucon – la spiegazione dell'antichità attraverso esemplari originali di essa – benché a un livello di consapevo-

7 | *Mercurio o Bellerofonte*, incisione, XVII secolo (Cartari, Pignoria 1615, 542).
8 | *Palemone*, incisione, XVII secolo (Cartari, Pignoria 1615, 534), Biblioteca digitale Google Ricerca Libri.

lezza maggiore rispetto alla fonte prima di quelle stesse immagini, vale a dire la collezione Grimani [Figg. 7-8].

Spolia in re: declinazioni funzionali

La scelta di Pignoria, di rappresentare i tre cammei Grimani come gemme vere e proprie, evidenzia per contrasto un elemento già osservato da Irene Favaretto a proposito delle illustrazioni Franco-Vico: di fatto esse ignorano forma e dimensioni delle pietre, nonché eventuali montature, per concentrarsi sulle scene raffigurate (Favaretto, De Paoli 2009, 270). È il soggetto a importare, non il supporto materico in cui la gemma è intagliata o scolpita. Guardate da questo punto di vista, ci sembra che le immagini dei cammei Grimani rientrino a pieno titolo in quel patrimonio grafico di disegni di traduzione dall'antico che fu feconda pratica artistica delle botteghe rinascimentali.

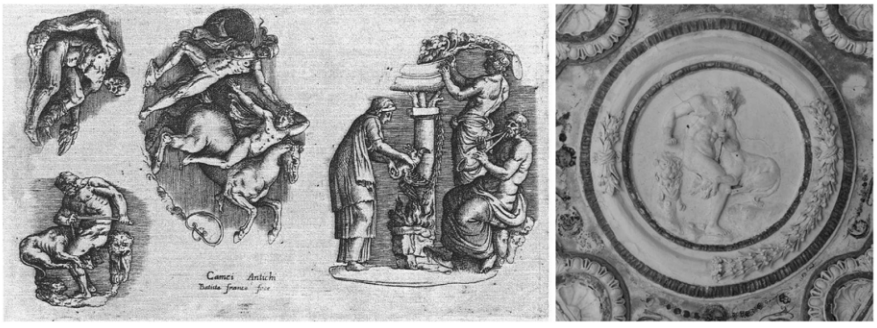
L'uso 'strumentale' del disegno dall'antico, adoperato per trarne schemi e temi iconografici, è stato paragonato da Salvatore Settis al reimpiego dei marmi (Settis 1994, 258). *Spolia in re* nel cui riutilizzo, analogamente a quanto accadde per le pietre, possono presentarsi diverse declinazioni funzionali: il modello antico viene recepito in forma e significato oppure replicato nella forma ma reinterpretato o, infine, assunto e riproposto come tale in quanto tramandato, senza alcuna interpretazione (Settis 1986, 408-409). Le gemme Grimani e l'uso fatto dagli artisti delle loro immagini sembrano presentare tutte queste sfumature.

Nell'esaminare alcuni dei loro prestiti-reimpieghi è doveroso iniziare dalle decorazioni a stucco della scala "di grande ricchezza e di qualificante rappresentanza" realizzata a palazzo Grimani negli anni Sessanta del Cinquecento (Bristot 2008, 103-112). Incaricato di ornare le volte a botte del pianerottolo e della rampa che porta al primo piano fu Federico Zuccari, a Venezia dal 1563 chiamatovi da Giovanni per completare i lavori nella cappella di famiglia a San Francesco della Vigna, interrotti dalla morte di Battista Franco (Acidini Luchinat 1999, 238-240). Come ricorda Vasari, al giovane artista fu dapprima affidato un incarico di prova a palazzo Grimani, dove appunto adornò la scala con "figurette poste con molta grazia dentro a certi ornamenti di stucco" (Vasari [1568] 1856, 123). L'assetto compositivo di tali stucchi ricorda i precedenti della Scala d'Oro a Palazzo Ducale, opera di Alessandro Vittoria e Battista Franco (Finocchi Ghersi 1999), al punto che Cristina Acidini Luchinat ha ipotizzato che la decorazione dello scalone non sia da attribuire per intero allo Zuccari,

ma che si tratti in realtà di un completamento e che già Franco – e forse Vittoria – ne avessero preparato lo schema e le parti in rilievo, venendo a mancare gli affreschi per la morte del primo dei due (Acidini Luchinat 1999, 229-230).

Com'è noto, Marilyn Perry ha riconosciuto i modelli di alcuni degli stucchi nei cammei della dattilioteca Grimani, incisi da Franco e Vico (Perry 1993, 270-271). Rispetto alle gemme, e alle loro traduzioni grafiche, va però osservata la grande libertà dell'artista che ideò la decorazione della scala. Alcuni dei cammei, Ercole con Cerbero, il giovane su capricorno e un cinghiale, sono riprodotti in maniera pressoché letterale, con minime modifiche apportate al secondo per adattarlo allo spazio disponibile (Zerner 1979, 238, 239, 241; Neverov 2002, 148, cat. 74; Neverov 1984, 30, n. 28) [Figg. 9-10].

Nel caso degli stucchi ispirati ad altre gemme – la Nereide su tritone e soprattutto la Nereide su ippocampo – il modello di partenza viene invece trattato con maggiore libertà, semplificando lo schema originario che perde alcuni elementi e, nel caso della Nereide su ippocampo, viene addirittura ribaltato nell'orientamento per soddisfare, crediamo, esigenze compositive generali dell'impianto decorativo della scala (Zerner 1979, 238; Neverov 1984, 31, n. 35 e 36). La contiguità tra decorazioni e cammei, conservati dalla metà del Cinquecento a palazzo Grimani, fa pensare a un eventuale utilizzo delle traduzioni grafiche degli stessi, più che come modelli da seguire, come strumenti utili ad agevolare il lavoro dello stuccatore, impegnato ad accontentare il suo committente. Il patriarca d'Aquileia, infatti, desiderava forse che nello scalone comparissero alcune repliche delle gemme migliori, nell'aspettativa che gli ospiti più accorti cogliessero la citazione (Perry 1993, 271). Qualora poi dovesse attribuirsi



9 | Battista Franco, *Camei Antichi*, incisione, XVI secolo (Ill. Bartsch 32, 239).
10 | *Ercole e Cerbero*, stucco, seconda metà del XVI secolo, Venezia, Palazzo Grimani.

già al Franco il progetto dello schema compositivo della scala, non è improbabile che egli abbia riutilizzato alcuni suoi vecchi disegni.

Gli stucchi dello scalone di palazzo Grimani costituiscono quindi un esempio di reimpiego, circostanziato e consapevole, di forma e significato delle gemme antiche della casa. Poco li separa dalla raccolta glittica e dalle traduzioni grafiche di essa. Più lontani, ma di uguale interesse, sono due esempi offerti dalla maiolica rinascimentale. Si tratta di una coppa del Louvre (Inv. MR 2215) e di un piatto già nella collezione della Corcoran Gallery di Washington, da pochi anni passata alla National Gallery of Art, che in modo inequivocabile e, salvo alcune lievi modifiche, fedele si rifanno a due incisioni di Battista Franco raffiguranti rispettivamente Meleagro morente e una scena di sacrificio (Zerner 1979, 238, 243).

Nonostante il ruolo avuto dalle incisioni a stampa, a partire dal secondo quarto del XVI secolo, nel fornire modelli classici ai pittori della maiolica istoriata (Jestaz 1972, 229-230), nel caso in questione è forse possibile ipotizzare una trasmissione più diretta del modello, qualora si consideri l'intensa attività del Franco come disegnatore di maioliche alla corte di Urbino, tra il 1544 e il 1551, per conto del duca Guidobaldo II (Lessmann 1976, 27; Clifford, Mallet 1976; Ravanelli Guidotti 1983; Saccomani 2000, 219-229; Biferali, Firpo 2007, 136-143). Quale migliore occasione per il passaggio dei motivi delle antiche gemme Grimani dai taccuini del nostro ai pennelli degli artisti della maiolica?

La bottega urbinate che realizzò molte delle ceramiche ispirate a incisioni e disegni del Franco fu quella dei Fontana. Dei due esemplari in esame, la coppa del Louvre, in maiolica istoriata, è datata intorno al 1550-60 e dubitativamente considerata un prodotto nel ducato di Urbino, il piatto di Washington, del tipo decorato a grottesche su fondo bianco, è invece datato al 1565-75 e attribuito proprio alla bottega dei Fontana (Ravanelli Guidotti 1994, 71; Watson 1986, 151 cat. 59). Nella prima un paesaggio – promontorio su cui svetta una città murata, vegetazione lussureggiante e scorci di mare con al largo una nave – fa da ricca cornice alla scena della gemma Grimani, in cui un giovane, assistito da tre donne, è seduto su un masso in atteggiamento di abbandono con un cane accucciato ai suoi piedi. Il pittore segue piuttosto fedelmente l'illustrazione del Franco; si concede, infatti, l'aggiunta di una quarta figura femminile e copre con la veste la spalla di quella impegnata a sostenere il giovane, ma ne conserva l'orientamento e gran parte dei particolari. La forma è quindi mantenuta; a cambiare radicalmente è l'interpretazione che viene data del soggetto

antico. Un'iscrizione posta sul retro, all'interno del piede del piatto, dà un nome al protagonista della raffigurazione: "Guidon selvaggio". Il Meleagro morente della gemma Grimani è diventato un personaggio dell'*Orlando furioso*.

Come già rilevato da Bertrand Jestaz, non è dato sapere se il disinvolto pittore sia partito dallo schema iconografico, intuendo che il gruppo di donne raccolte intorno al giovane languido si adattava all'episodio, o sia invece partito dai versi del XX canto dell'Ariosto, in cui il cavaliere narra a Marfisa e ai compagni la sua origine (Jestaz 1972, 229). Certo è l'uso, strumentale, che viene fatto del disegno dall'antico, conservato nella forma ma radicalmente reinterpretato e attualizzato nel significato. In una temperie culturale che vedeva la maiolica farsi "cassa di risonanza della fortuna popolare delle gesta delle principali figure ariostesche" e il poema cavalleresco divenire uno dei mezzi della maturazione figurativa e narrativa dei maiolicari del tempo, non sorprende questo reimpiego del modello antico in chiave moderna (Ravanelli Guidotti 1994, 62, 73; Langiano 2013, 12) [Fig. 11].

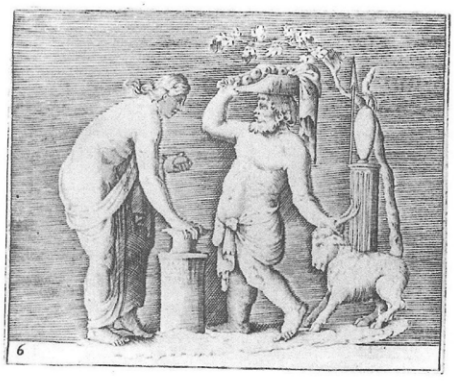
Diversa interpretazione sembra potersi dare al caso della seconda gemma Grimani, ritratta da Franco, presentato dal piatto di Washington. Lo schema iconografico – un uomo barbato seduto su un masso sacrifica un maialino – viene anche qui ripreso fedelmente nell'orientamento e nei particolari, se si eccettua l'eliminazione della statua di culto, davanti a cui avviene il sacrificio, dovuta probabilmente a ragioni di spazio; il tema, per contro, non viene sottoposto a nessuna interpretazione, né in chiave

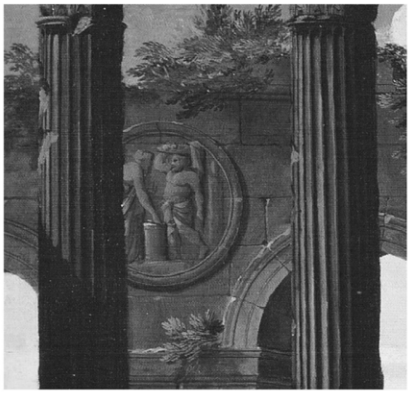
11 | Bottega urbinate, *Guidon selvaggio*, maiolica istoriata, 1550-1560, Parigi, Musée du Louvre (MR2215).

antica né in chiave moderna, e sembra trattato alla stregua di un modello di repertorio decorativo. Viene infatti dipinto a monocromo blu e relegato sul lato secondario del piatto, il cui soggetto principale è una scena della vita di Scipione, per la quale è stato utilizzato un prestito da una stampa, ancora di Battista Franco, con un rilievo dell'Arco di Costantino (questa volta integrato di alcune figure per riempire la composizione sul lato sinistro; Watson 1986, 152-153).

Il medesimo schema iconografico viene ripreso, miniaturizzato, nelle grottesche del lato principale del piatto, a ulteriore conferma di una sua appartenenza a un repertorio più di motivi decorativi che di temi narrativi.

La stessa impressione, di modello di repertorio decorativo, viene data dal terzo esempio che qui si propone, il più lontano, non solo temporalmente, dalle gemme Grimani: un quadro della metà del Seicento, opera del pittore francese Thomas Blanchet, considerato uno degli artisti 'antiquari' del secolo per la sua produzione ricca di prestiti dall'architettura e dalla scultura antiche (Galactéros-de Boissier 1991). Attivo a Roma tra il 1635/40 e il 1654, Blanchet si mosse nell'ambiente della comunità artistica francese, di cui facevano parte tra gli altri Nicolas Poussin e Pierre Mignard e che in quegli anni fornì giovani copisti all'impresa del *Museo Cartaceo*. Le sue opere del periodo romano sono realizzazioni per il carnevale e pitture di cavalletto, piccoli quadri disseminati di rovine e di sculture, di cui è provata la dipendenza dallo studio diretto dei monumenti, dalla consultazione degli album di François Perrier e delle stampe pubblicate in fogli liberi o in raccolte dagli editori Falda e Rossi (Galactéros-de-Boissier 1991,

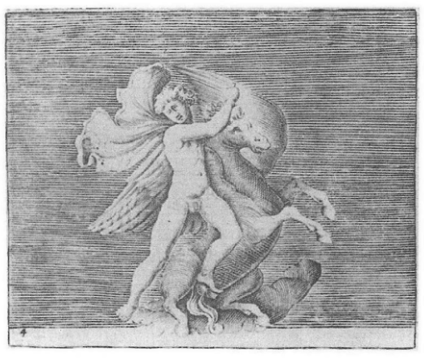




12 | Enea Vico, *Sacrificio*, incisione, XVI secolo (Ill. Bartsch 30, 87, n. 105).
13 | Thomas Blanchet, Cleobis e Biton, olio su tavola, metà del XVII secolo, Museo Nazionale di Stoccolma (NM 6780), particolare

262-263). Di questo panorama di fonti probabilmente faceva parte anche la fortunata serie vichiana, stampata più volte, come si è visto, dal Cinquecento in avanti.

Il dipinto in questione è un olio su tavola del Museo Nazionale di Stoccolma, intitolato *Cleobis e Biton II* (NM 6780; Galactéros-de Boissier 1991, 358-359, P145; Michel, Maynard 1995, 56, n. 29). I fratelli mitici trainano il carro della madre Cidippe accompagnati dalla figura della Fama alata, immersi in un paesaggio di rovine popolato di piccole figure, in cui il primo piano è occupato da quattro slanciate colonne corinzie sorreggenti degli architravi, che ricordano le colonne superstiti dei monumenti nel Foro Romano, mentre sullo sfondo tra le costruzioni di una città adagiata sulla sponda di un fiume si riconoscono un tempio rotondo, un obelisco e un edificio dalle mura merlate. Appena alle spalle della scena principale si eleva un'architettura ad arcate, simile ai resti di un acquedotto, decorata da rilievi tondi. Sono proprio questi improbabili rilievi che riportano l'attenzione sulle gemme Grimani o, meglio, sulla fortuna delle loro illustrazioni, in particolare di quelle vichiane. Nel primo tondo da sinistra è rappresentato il sacrificio di un capretto da parte di un uomo e una donna ai lati di un altare [Figg. 12, 13], in quello al centro sono riprodotte tre delle cinque figure della cosiddetta *Gemma Mantovana* [Fig. 15], mentre quello a destra, incompleto, ospita una figura maschile sopra un delfino dalla lunga coda spiraliforme, ripresa con modifiche dalla gemma con Bellerofonte e Pegaso cui si è già accennato (Spike 1985, 87, n. 105; 85, n. 101; 86, n. 103; Neverov 1984, 30 n. 31, n. 33) [Figg. 14, 15]. Tutti e tre i rilievi di Blanchet mostrano l'orientamento delle incisioni vichiane; non si tratta, però, di citazioni pedisseque, giacché ciascuno dei modelli viene



14 | Enea Vico, Bellerofonte, incisioni, XVI secolo (Ill. Bartsch 30, 86, n. 103).
15 | Thomas Blanchet, *Cleobis e Biton*, olio su tavola, metà del XVII secolo, Museo Nazionale di Stoccolma (NM 6780), particolare.

liberamente adattato dal pittore alle esigenze spaziali della sua composizione. Le modifiche nei primi due casi alterano soltanto lo schema iconografico, eliminandone per economia alcuni elementi, nel terzo mutano anche il soggetto. Nella scena di sacrificio sono stati tolti l'albero di fondo e il capretto trascinato per le corna dall'uomo, del cammeo con Bacco e Arianna sono state invece mantenute le figure di Arianna semidistesa, del satiro che la insidia e del giovane che lo trattiene ma eliminate quelle di Bacco e del suo assistente, infine della gemma con Bellerofonte è rimasto l'eroe dal mantello svolazzante, privo tuttavia del cavallo alato sostituito dalla creatura marina ai suoi piedi.

Anche nel caso del *Cleobis e Biton* di Blanchet, il prestito dalle gemme Grimani è costituito da forme liberamente interpretate e prive ormai di significato, se non quello di una vaga ripresa dall'antico per le decorazioni secondarie di una ricca composizione che è essa stessa collage di suggestioni antiquarie. La loro trasmissione è avvenuta con un numero maggiore di passaggi – dalle gemme alle incisioni di Franco, da Franco a Vico, dalle riedizioni delle stampe dello *Speculum* del Lafréri al Blanchet – che hanno presumibilmente allentato il nesso con l'origine dei modelli reimpiegati, vale a dire le gemme Grimani. Allentato, non reciso. Perciò, usando – e si spera non abusando – categorie divenute familiari a quanti frequentano gli studi dedicati alla memoria dell'antico, si è tentata questa riflessione sulla fortuna nelle arti dei cammei Grimani e delle loro traduzioni grafiche.

Riferimenti bibliografici

Acidini Luchinat 1999
C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, vol. I, Milano-Roma 1999.

Alberti 2011
A. Alberti, *Contributi per Antoine Lafréry. Un editore francese a Roma tra Rinascimento e Controriforma*, "Annali di Critica d'Arte", VII (2011), 75-116.

Bellini 1991
P. Bellini, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza 1991.

Biferali, Firpo 2007
F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco "pittore viniziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007.

Bodon 1997
G. Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997.

Boorsch, Spike 1986
S. Boorsch, J. Spike (a cura di), *The Illustrated Bartsch 31* (formerly volume 15 [Part 4]), *Italian Artists of the Sixteenth Century, Adamo Ghisi [Scultori]*, New York 1986, 153-235.

Bristot 2008
A. Bristot, "*Saloni, portici e stanze splendidamente ornati*", in A. Bristot (a cura di), *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, Verona 2008, 61-125.

Buora 2015
M. Buora, s.v. *Pignoria, Lorenzo*, "Dizionario biografico degli Italiani", 83 (2015), 657.

Bury 2001
M. Bury, *The Print in Italy, 1550-1620*, London 2001.

Cartari, Pignoria 1615
V. Cartari, L. Pignoria, *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi*, Padova 1615.

Clifford, Mallet 1976
T. Clifford, J.V.G. Mallet, *Battista Franco as a Designer for Maiolica*, "The Burlington Magazine", 118 (1976), 387-410.

Duchetti, Lafréri XVI secolo
C. Duchetti, A. Lafréri, *Speculum Romanae magnificentiae: Omnia fere quaecunque, in urbe monumenta extant. partim juxta antiquam, partim juxta hodiernam formam accuratiss. delineata repraesentans: accesserunt non paucae cum antiquarum tum modernarum rerum Urbis figurae nunquam antehac aeditae*, Romae, XVI secolo.

Favaretto [1990] 2002
I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002.

Favaretto, De Paoli 2009
I. Favaretto, M. De Paoli, *I* "camei di diverse sorte" *di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia. Intricate vicende di una collezione di gemme nella Venezia del XVI secolo,* in G. Sena Chiesa, E. Gagetti (a cura di), *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, Atti del Convegno di Studi (Aquileia, 19-20 giugno 2008), Trieste 2009, 267-275.

Finocchi Ghersi 1999
L. Finocchi Ghersi, *Gli stucchi veneziani*, in A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper (a cura di), *"La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trento 1999, 85-93.

Franco 1611
G. Franco, *De excellentia et nobilitate delineationis. Libri duo. Nunc primum per Iacobum Francum Venetum publici iuris factum, et evulgatum*, Venetiis 1611.

Furlan 2014
C. Furlan, *Domenico, Marino e Giovanni Grimani tra passione per l'antico, gusto del collezionismo e mecenatismo artistico*, in C. Furlan, P. Tosini (a cura di), *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, Milano 2014, 31-59.

Galactéros-de Boissier 1991
L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris 1991.

Giuliano 2001
A. Giuliano, *La tradizione del disegno dall'antico prima del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo*, in F. Solinas (a cura di), *I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Roma 2001, 79-84.

Jestaz 1972
B. Jestaz, *Les modèles de la majolique historiée: bilan d'une enquête*, "Gazette des Beaux-Arts", LXXIX (1972), 215-240.

Langiano 2013
A. Langiano, *Sulla ricezione cinquecentesca del Furioso nelle arti: traduzioni possibili?*, "Cahiers d'études italiennes" [Online], 17 (2013), URL: http://cei.revues.org/1363; DOI: 10.4000/cei.1363.

Lemburg-Ruppelt 1981
E. Lemburg-Ruppelt, *Die berühmte Gemma Mantovana und die Antikensammlung Grimani in Venedig*, "Xenia", 1 (1981), 85-108.

Lemburg-Ruppelt 1984
E. Lemburg-Ruppelt, *Der Berliner Cameo des Dioskurides und die Quellen*, "Römische Mitteilungen", 91 (1984), 83-113.

Lessmann 1976
J. Lessmann, *Battista Franco disegnatore di maioliche*, "Faenza" LXII, II (1976), 27-29.

Lowry 1952
B. Lowry, *Notes on the* Speculum Romanae Magnificentiae *and related publications*, "The Art Bulletin", 34, 1, (1952), 46-50.

Maffei 1707a
P. A. Maffei, *Gemme antiche figurate, date in luce da Domenico de' Rossi, colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei, Parte Prima*, Roma 1707.

Maffei 1707b
P. A. Maffei, *Gemme antiche figurate, date in luce da Domenico de' Rossi, colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei, Parte Seconda*, Roma 1707.

Maffei 1708
P. A. Maffei, *Gemme antiche figurate, date in luce da Domenico de' Rossi, colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei, Parte Terza*, Roma 1708.

Maffei 1709
P. A. Maffei, *Gemme antiche figurate, date in luce da Domenico de' Rossi, colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei, Parte Quarta*, Roma 1709.

Massari 1993
S. Massari (a cura di), *Giulio Romano* pinxit et delineavit, Roma 1993.

Massinelli 1990
A. M. Massinelli, *Lo studiolo "nobilissimo" del patriarca Giovanni Grimani, in Venezia e l'archeologia, in Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana*, "Rivista di Archeologia, Supplementi", 7 (1990), 41-49.

Michel, Maynard 1995
O. Michel, M-N. Maynard (a cura di), *Cleobis et Biton. Un mythe oublié*, Carcassonne 1995.

Montfaucon [1719] 1722a
B. Montfaucon de, *L' antiquité expliquée et représentée en figures, Tome premier. Les Dieux des Grecs & des Romains. Première partie. Seconde edition revue et corrigée*, Paris 1722.

Montfaucon [1719] 1722b
B. Montfaucon de, *L' antiquité expliquée et représentée en figures, Tome second. Première partie. Le Culte des Grecs & des Romains, Seconde edition revue et corrigée*, Paris 1722.

Nardelli 1999
B. Nardelli, *I cammei del Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Roma 1999.

Neverov 1984
O. Neverov, *La serie dei cammei e gemme antichi di Enea Vico ed i suoi modelli*, "Prospettiva", XXXVII (1984), 22-32.

Neverov 2002
O. Neverov, Die Sammlung des Studiolo Grimani, in L. Altringer, G. Romanelli, G. Macchi (a cura di), *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Bonn 2002, 145-148.

Parma Baudille 1991
R. Parma Baudille, *Disegni dall'antico di Battista Franco e le copie eseguite nell'atelier di Cassinao dal Pozzo*, in G. C. Sciolla (a cura di), *Nuove ricerche in margine alla mostra: Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Torino, 24-25 ottobre 1990), Torino 1991, 147-166.

Parma Baudille 1994
R. Parma Baudille, *Disegni di Battista Franco per incisioni*, "Arte. Documento", VIII (1994), 89-100.

Paschini 1926-1927
P. Paschini, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, "Rendiconti della Pontificia Accademia", V (1926-1927), 149-190.

Paschini 1943
P. Paschini, *Domenico Grimani cardinale di San Marco*, Roma 1943.

Perry 1993
M. Perry, *Wealth, Art, and Display: the Grimani Cameos in Renaissance Venice*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 56 (1993), 268-274.

Ravanelli Guidotti 1983
C. Ravanelli Guidotti, *Battista Franco disegnatore per la maiolica*, in M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, P. dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze 1983, 474-477.

Ravanelli Guidotti 1994
C. Ravanelli Guidotti, *L'Ariosto "istoriato" sulla maiolica italiana del Cinquecento*, in J. Bentini (a cura di), *Signore cortese e umanissimo, Viaggio intorno a Ludovico Ariosto*, Venezia 1994, 61-73.

Saccomani 2000
E. Saccomani, *Battista Franco alla corte di Urbino: dai perduti affreschi del duomo ai modelli per le maioliche istoriate*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Milano 2000, 211-233.

Settis 1986
S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, Torino 1986, 371-486.

Settis 1994
S. Settis, s.v. *Continuità dell'antico*, "Enciclopedia dell'Arte Antica. Secondo supplemento 1971-1994", II (1994), 250-260.

Spike 1985
J. Spike (a cura di), *The Illustrated Bartsch 30* (formerly volume 15 [Part 3]), *Italian Masters of the Sixteenth Century, Enea Vico*, New York 1985, 85-101.

Stefani 1998
C. Stefani, s.v. *Franco, Giacomo*, "Dizionario biografico degli Italiani", 50 (1998), 181-184.

Stumpo 1986
E. Stumpo, s.v. *dal Pozzo, Cassiano iunior*, "Dizionario biografico degli Italiani", 32 (1986), 209-213.

Tondo Vanni 1990
L. Tondo, F. M. Vanni, *Le gemme dei Medici e dei Lorena nel Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1990.

Vaiani 1998
E. Vaiani, L'Antiquitée expliquée *di Bernard de Montfaucon: metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca*, in E. Vaiani (a cura di), *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, Atti delle giornate di studio, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie IV, Quaderni", 2 (1998), 155-175.

Vasari [1568] 1855
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. XI, Firenze [1568] 1855.

Vasari [1568] 1856
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. XII, Firenze [1568] 1856.

Vico 1558
E. Vico, *Discorsi di M. Enea Vico parmigiano sopra le medaglie degli antichi divisi in due libri. Ove si dimostrano notabili errori di scrittori antichi, e Moderni, intorno alle Historie Romane. Con due tavole, l'una de' capitoli, l'altra delle cose più notabili*, Vinegia 1558.

Vico 1620
E. Vico, *Ex antiquis cameorum et gemmae delineata. Liber secundus et ab E. Vico Parmen. Incis. D. Francisco Angelono devotionis ergo Philippus Thomassinus D.D.*, 1620 ca.

Vico 1650
E. Vico, *Ex gemmis et cameis antiquorum aliquot monumenta ab Aenea Vico Parmen. Incis. Dominico Panarolo Rom. In patrio lyceo medicine professori Io. Dominicus de Rubeis D.D. in Roma*, 1650 ca.

Volpi 1992
C. Volpi, *Le vecchie e nuove illustrazioni delle* Immagini degli Dei degli antichi *di Vincenzo Cartari* (1571 e 1615), "Storia dell'Arte", 74 (1992), 48-80.

Volpi 1996
C. Volpi, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma 1996.

Watson 1986
W. M. Watson, *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection. The Corcoran Gallery of Art and the Mount Holyoke College Art Museum*, London 1986.

Yuen 1979
T. Yuen, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the minor arts of Antiquity*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", LXII (1979), 263-272.

Zerner 1979
H. Zerner (a cura di), *The Illustrated Bartsch 32* (formerly volume 16 [Part 1]), *Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau, Giovanni Battista Franco*, New York 1979, 237-246.

Zorzi 1988
M. Zorzi (a cura di), *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, Roma 1988.

English abstract

What do the stucco works of a Venetian palace staircase, two Renaissance *maiolica* dishes and a French painting of the 17th century have in common? Their ancient models, the cameos of the Grimani collection, and their possible source of inspiration, the engravings designed by Battista Franco and Enea Vico. This paper focuses on the images of the Grimani gems, revealing how artists and men of learning "re-used" them in their works of art and treatises, from the mid 16th the early 18th centuries. The reader will meet famous painters, engravers, editors, collectors, scholars, and discover some new examples of the survival and revival of the Antique.

“In obscurum coni… acumen”

Sui termini *skenographia* e *skiagraphia* nel mondo classico [1]

Agostino De Rosa

Le più antiche espressioni artistiche documentano una gran varietà d’approcci tra gli operatori che, nel tentativo di rendere plausibili le immagini che andavano realizzando, inevitabilmente dovettero affrontare la questione non banale di decidere se esprimere quella terza dimensione di cui la superficie pittorica, litica o fittile è evidentemente priva, affidandosi a mezzi più o meno rudimentali, ma in ogni caso consoni alla loro visione del mondo. Il problema, sentito come irrinunciabile, del superamento della disomogeneità tra lo spazio reale (tridimensionale) e quello illusorio (bidimensionale per la natura del suo supporto materico), si tradusse così in ricerche e risultati diversi all’interno delle singole comunità etno-culturali [2].

Per quanto riguarda l’antica Grecia, le testimonianze figurative pervenuteci sono costituite quasi esclusivamente dai dipinti vascolari, essendo andata perduta ogni altra documentazione relativa alla pittura da cavalletto, e agli affreschi [3]. Tuttavia, come è stato notato:

> La ceramica dipinta a buon diritto rappresenta un fenomeno di notevole importanza, ed è tutt’altro che un’arte minore nell’accezione comune del termine. Il linguaggio è in gran parte autonomo, e raramente le composizioni rappresentano riduzioni o copie di composizioni monumentali ben note [4].

Resta comunque difficile ricostruire con esattezza le effettive modalità di rappresentazione dello spazio nell’arte figurativa greca basandoci solo su questi reperti, o integrandoli con fonti letterarie che spesso appaiono oscure: infatti, proprio allorché queste ultime collocano il periodo aureo dell’antica pittura monumentale, foriero, a quanto si legge, di radicali innovazioni nelle modalità rappresentative – grazie all’opera di celebri pittori come Polignoto di Taso (attivo fra il 480 a.C. e il 455 a.C.), Micone (attivo tra il 470 e il 450 a. C.), Pausia (attivo tra il 380 e il 330 a.C.), Nicia (attivo alla fine del IV secolo a.C.) e il leggendario Apelle (nato intorno al 375-370 a.C.) – si assiste per contro a un progressivo declino della produ-

zione ceramografa che avrebbe potuto costituire una testimonianza, sia pure indiretta, di quell'evoluzione [5]. Inoltre, accanto alle difficoltà oggettive di stabilire l'esatta datazione dei singoli supporti fittili, all'interno di una cronologia generale abbastanza acclarata, permangono notevoli perplessità comparative, concettuali ed esecutive, tra la pittura tradizionale su supporto piano – parete o tavola che sia – e quella vascolare che ha luogo, in genere, su superfici a doppia curvatura, dunque non sviluppabili sul piano [6].

Tenendo presente questa serie di limitazioni, è comunque possibile tracciare, con cautela, una linea evolutiva nella rappresentazione dello spazio nell'antica Grecia, partendo proprio dalle prime immagini decorative, che risalgono al periodo cosiddetto geometrico (800-700 a.C.), caratterizzato dalla presenza di forme astratte, oppure figure umane estremamente schematiche e primitive, inscrivibili, per l'impostazione generale, nell'alveo della rappresentazione 'concettuale' di gusto egizio; al successivo periodo, detto orientaleggiante, (700-530 a.C), in cui si assiste a una bassa evoluzione verso forme di rappresentazione di tipo visivo; al periodo tardo antico e all'inizio di quello classico (530-450 a.C.), dove invece si registrano i primi timidi tentativi, da parte degli artisti greci, di rappresentare l'apparenza visiva delle cose, alludendo alla terza dimensione. In particolare, l'opera di autori come il Pittore di Brygos (attivo tra VI e V secolo a.C.), Makron (attivo tra il 500 e il 475 a.C.) e Douris (500-460 a.C.), testimonia il progressivo avvicinamento al dominio dello scorcio corporeo e alla suggestione del movimento, assecondando così, con maggiore adesione, la sceneggiatura mitologica sottesa all'immagine. Questa padronanza, nel secondo quarto del V secolo, sfocia in espressioni virtuosistiche – sia pure non coerenti dal punto di vista ottico – nella raffigurazione del corpo umano, che rasentano il contorsionismo [7]. Gli stessi elementi architettonici o di arredo, nelle pitture su supporto fittile di questo periodo, mostrano alcune delle caratteristiche geometriche che ne determinano l'aspetto figurativo: le superfici curve delle testate dei triclini, per esempio, sono ora parzialmente visibili nella loro natura avvolgente sia di profilo sia frontalmente [8]; spesso tutte le quattro gambe di un δίφρος (lettiga) o di un κλισμός (seggio) – appena accennate con poche linee, o nella loro completezza – sono visibili, anche se tutte poggianti su una comune linea di terra. Soprattutto, bisogna osservare che

> Un'importante innovazione introdotta in questo periodo fu [...] la disposizione di un gran numero di figure all'interno di un'unica composizione. Il vecchio espediente di disporle in registri sovrapposti fu abbandonato.

> Invece, venivano sparpagliate su differenti livelli, aumentando notevolmente il complessivo effetto naturalistico [9].

Plinio il Vecchio definisce questi scorci con il termine κατάγραφα, *obliquae imagines* (N.H. XXXV, 56), attribuendone la paternità al pittore Kimon di Kleonai, attivo negli ultimi decenni del VI sec. a.C.

Nella seconda metà del V secolo, la rappresentazione dello scorcio e della torsione corporea è una procedura ormai acquisita, come testimoniano alcuni celebri rilievi scultorei e altrettanto famose pitture vascolari [10]. Per la prima volta, nella rappresentazione delle quadrighe si assiste a immagini scorciate in modo soddisfacente sia dell'abitacolo – salvo qualche incertezza nella restituzione del corrimano metallico di bordo – che dei cavalli, mentre entrambe le ruote sono ora distinguibili, anche se appaiono di eguali dimensioni [11].

Anche la rappresentazione degli edifici conosce, alla fine del V secolo a.C., sostanziali innovazioni: un frammento fittile, conservato presso il Martin von Wagner Museum dell'Università di Würzburg, ritrae di tre quarti due facce superiori di un tempio di cui sono visibili frontone, colonne, architravi e acroterio, raffigurati in quella che potrebbe definirsi una visione pseudo-assonometrica da sotto in su [Fig. 1].

Questo inedito interesse verso un discreto, ma progressivo, realismo visivo – intensificato dall'innovativo impiego di colori impastati e dalla perdita di rigore geometrico nelle linee di contorno del disegno – del quale le testimonianze vascolari costituiscono probabilmente una pallida eco, dovette esprimersi a ben altri livelli e con superiori risultati in pittura, se dobbiamo tener conto delle testimonianze letterarie dell'epoca che riferiscono gli esiti artistici di autori come i già citati Polignoto [12] e Micone,

1 | Frammento di cratere a calice, attribuito al Pittore di Konnakis. 360-340 a.C. – Würzburg, M. von Wagner-Museum, H 4696.

entrambi attivi alla metà del V secolo, e di Apollodoro detto *schiagrafos* e Zeusi, presenti con le loro opere tra l'ultimo quarto del V e l'inizio del IV secolo a.C.

Il documento letterario più rilevante, in tal senso, è costituito dalla decisa posizione polemica, verso questo nuovo stile rappresentativo, assunta da Platone (427-347 a.C.) in alcuni suoi dialoghi. In particolare, nella *Repubblica*, si legge:

> Quando osservi un letto di lato, oppure frontalmente, o da qualunque altra posizione, questo forse cambia, o continua in realtà ad essere lo stesso, sebbene esso appaia differente? [...] Esso appare differente, ma in realtà non lo è (φαίνεται διαφέρει οὐδέν) [...] Quale fine si propone la pittura (ἡ γραφική)? Tende a imitare quello che è l'essere quale veramente è, o quella che ne è l'apparenza così appunto come appare? [...] È dunque imitazione di un'apparenza (φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὖσα μίμησις [Pl., *Resp.* X, 598β].

Quest'atteggiamento critico ha modo di chiarirsi più avanti (X, 602):

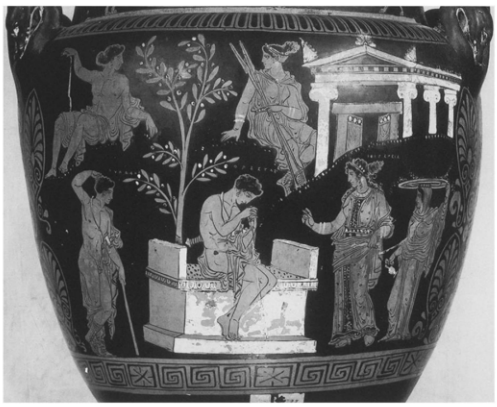
> È proprio questa nostra naturale debolezza che è assalita con ogni sorta di trucco dall'arte del disegno [...]. E i procedimenti di misurazione e di conta e di pesatura non hanno reso la loro apparenza più accettabile al punto da aiutarci a disperdere questi trucchi della fantasia? [...] Ma quando questi elementi, dopo una ripetuta misurazione, ci assicurano che una cosa è più o meno grande, oppure uguale, d un'altra cosa, ciò è allo stesso tempo contraddetto dall'apparenza che ci offrono le stesse cose [...], La pittura, perciò, attiene a un'operazione che è molto distante dalla realtà [Pl., *Resp.* X, 602d-603a].

Nel *Sofista*, l'argomentazione del filosofo è ulteriormente ampliata, laddove si sostiene che all'arte che riproduce apparenza, ma non simiglinaza (φάντασμα ἀλλ' οὐκ εἰκόνα), cioè all'arte pittorica (ζωγραφία), si dovrebbe attribuire più coerentemente la definizione di "arte fantastica" (φανταστική) (Pl. Soph., 236b-c) [13].

In altri termini Platone da posizioni evidentemente idealistiche, critica aspramente quelle espressioni pittoriche a lui contemporanee (νῦν, "di oggi"), impieganti un sistema rappresentativo 'illusionistico', liquidato dal filosofo comε φάντασμα, un fantasma e un trucco mimetico che avrebbe assecondato la fallacia dei nostri sensi, perpetrando così un duplice inganno nel mostrarci "parvenze di parvenze": si tratta dunque di

una tendenza in netto contrasto con le preferenze conservatrici dello stesso autore che vanno invece ad un'arte icastica (εἰκαστική), che imita "le cose quali sono, nelle loro esatte proporzioni" [14].

Platone, dunque, alluderebbe criticamente nei passi citati, e in particolare nel *Sofista*, all'impiego di una tecnica 'prospettica' definita *skiagraphia* (σκιαγραφία), attribuibile, come già si diceva, al pittore Apollodoro [15], e adottata da quanti "modellano o dipingono qualche cosa di grande (τὰ μεγάλα) e appunto per ciò non riproducono la reale proporzione delle cose belle, dei modelli, ma usano tecniche che, ingannando, forniscono solo l'apparenza del reale, soprattutto quando sono guardate dal punto di vista migliore (διὰ τὴν οὐκ ἐκ καλοῦ θέαν)"[16]. Non esistono purtroppo prove dirette dell'esistenza di una simile tecnica, ma che il termine alludesse a una forma di rappresentazione ottica pare confermato anche da un passo delle *Leggi* (663c) in cui Platone avverte che la percezione del giusto e dell'ingiusto è spesso ingannata come nella *skiagraphia*, essendo questa legata alla relatività del punto di osservazione. Ma più precisamente Bianchi-Bandinelli ha ormai dimostrato, con esaurienti prove filologiche [17], che Platone volesse alludere a una tecnica illusionistica impiegata nella realizzazione di grandi scene teatrali: in sintesi, di una forma, sia pure embrionale, di prospettiva scenica. Del resto, come vedremo più avanti, il termine *skiagraphia* apparirà connesso alla problematica scenografica anche in Vitruvio [18], il quale attribuisce ad Agatarco [19] la paternità di una serie di scene per Eschilo, caratterizzate da forti effetti prospettici, sostenendo, per altro, "che da queste Anassagora, e poi Democrito trassero spunto per la teoria ottico-matematica della prospettiva" [20]. Un'eco di questa tecnica, secondo Bianchi-Bandinelli, potrebbe cogliersi proprio nella tarda pittura ellenistica, pervenutaci attraverso le decorazioni parietali pompeiane, "in cui il sistema decorativo è strettamente



2 | *Ifigenia parla a Oreste*, cratere a volute apulo a figure rosse attribuito al Pittore dell'*Ilioupersis*, quarto decennio del IV sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82113 (H3223).

connesso alla scenografia, riproduce, anzi, in molti casi, vere e proprie fronti sceniche" [21].

Tuttavia, l'impossibilità di esaminare la produzione pittorica ellenica contemporanea, o di poco successiva a Platone, costringe lo studioso ancora una volta a rivolgersi alla ceramografia, nell'ipotesi che questa riprenda "spunti e particolari desunti dalle grandi pitture murali di Polignoto e degli altri pittori che le fonti letterarie ci dicono attivi in Atene" in quegli anni [22]. In effetti, la pittura vascolare mostra, nell'arco temporale compreso fra la fine del V secolo e la metà del IV secolo a.C., una lenta evoluzione nell'impiego di forme rappresentative di tipo ottico-soggettivo, evidente espressione di una diversa concezione del mondo reale che si andava affermando [23]. Se, infatti, intorno al 480 a.C. le singole figure presenti nelle scene mostrano alcune delle parti che le compongono in forte scorcio e di tre quarti – spesso in modo incoerente le une rispetto alle altre – lo stesso non accade all'ambiente nel quale queste figure sono collocate, che appare ancora astratto e non unificato; tuttavia comincia a fare la sua timida comparsa, soprattutto nella rappresentazione di oggetti prismatici o di elementi architettonici, accanto alla forma definita dal White "frontale-composta" [24], quella riconducibile a una pseudo-proiezione obliqua, spesso impiegata in modo scoordinato rispetto alle restanti parti della figurazione, ma sicuramente testimonianza della volontà di assecondare, sia pure parzialmente, l'impressione soggettiva del pittore.

> Nei casi più chiari, la nuova costruzione è realizzata mediante la rappresentazione di una sola estremità di un tavolo con gli orli superiori in fuga prospettica che risulta quanto più attenuata possibile, mentre si evita il problema dell'estremità più lontana frapponendo una figura a scopo di mascheratura [25].

Questa ed altre analoghe procedure troveranno piena espressione nell'arte della Magna Grecia, in particolare nei vasi italioti risalenti a tutto il IV secolo a.C. Il noto cratere apulo, ritraente Oreste, Pilade e Ifigenia presso il tempio di Artemide (Museo Nazionale, Napoli) [Fig. 2], ha attratto l'attenzione degli studiosi per la presenza di un altare in pseudo-proiezione obliqua, come testimonia il parallelismo di gran parte delle rette, immagini di altrettanti spigoli ortogonali al quadro. L'inclinazione di queste linee – e di altre orientate in modo 'selvaggio' – pur in assenza di una loro convergenza verso un ipotetico punto di fuga, lasciano intendere che il potenziale punto di vista cominci progressivamente ad innalzarsi, consentendo una più efficace e allusiva rappresentazione del piano di cal-

pestio, finora accennato attraverso una semplice linea di terra. Tuttavia, lo spazio che separa i personaggi in primo piano dalla collina fondale, alle cui spalle si erge un tempio anch'esso in tenue pseudo-proiezione obliqua (e non frontale-prospettica, come si potrebbe supporre), mostra ancora segni di una mancanza di coordinazione complessiva: "l'altare in fondo è visto abbastanza decisamente dall'alto, mentre il tempio alla sommità della scena, con la sola parte superiore in vista, rivela linee inclinate verso il basso, come se fosse considerato da un livello lievemente inferiore" [26].

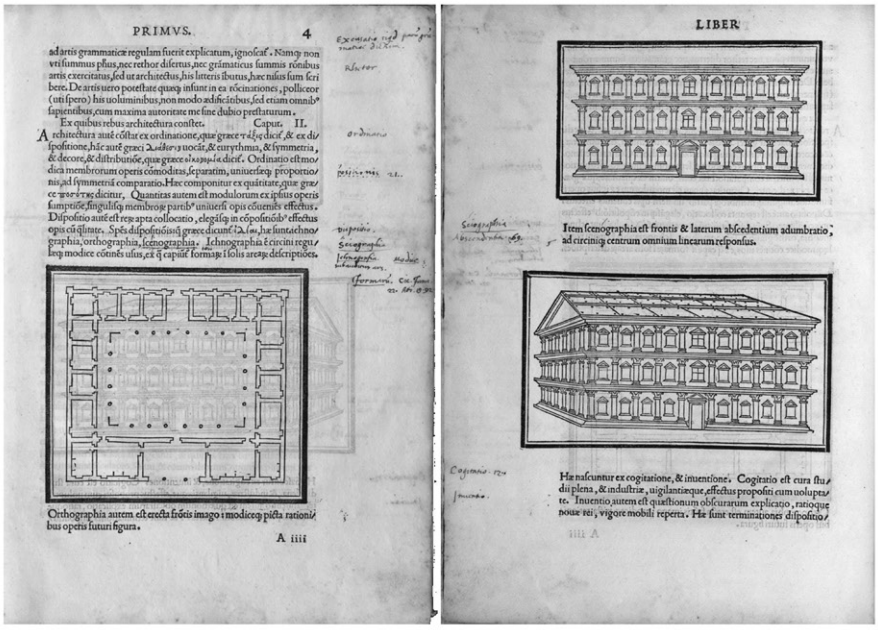
Pare comunque che solo per oggetti di ridotte dimensioni prevalga, nelle pitture vascolari dell'epoca, un punto di vista sopraelevato, mentre gli edifici o comunque gli elementi di dimensioni più rilevanti (templi o edifici) sono ritratti come visti, approssimativamente, da sotto in su. In questa implicita convenzione, testimoniata per altro dalla totale assenza, in questo periodo, di vedute a volo d'uccello o comunque dall'alto, si potrebbe riconoscere il riflesso di un soggettivismo e naturalismo rappresentativo riconducibile alle limitazioni imposte dall'altezza fisiologica del ceramografo, ma soprattutto all'evidente assenza di esempi precedenti di questo tipo. In questo senso, l'emancipazione dalla bidimensionalità della superficie pittorica nelle rappresentazioni vascolari dovette procedere con più cautela, rispetto a quanto accadde ad esempio con la prospettiva rinascimentale, dal momento che esse documentano l'*iter* di un'effettiva scoperta, anche se non totalmente coerente, dello spazio figurativo: nel caso della pittura greca, infatti, "non c'erano robusti schemi spaziali, lasciati in eredità da artisti precedenti e suscettibili di essere copiati e riadattati non appena si fosse manifesto un interesse per una spazialità realistica"[27].

Il già citato frammento di Würtzburg, appartenente ad un cratere rinvenuto a Taranto [28], rappresenta un ulteriore passo in avanti verso il progressivo dominio figurativo dello spazio. Il soggetto è ancora un'edicola sacra, di cui è visibile, oltre al prospetto principale con frontone, anche quello laterale; le linee costituenti il coronamento architravato di quest'ultimo si dispongono obliquamente verso il basso, permettendo al pittore di rappresentare, non solo le quattro colonne angolari, ma soprattutto il soffitto cassettonato, i cui lacunari sono realizzati attraverso rette approssimativamente parallele e sempre inclinate in modo concorde. Il frammento, che secondo Bianchi-Bandinelli costituirebbe un "perfetta fronte scenica"[29], e dunque una possibile traduzione ceramografica di quella *skiagraphia* criticata da Platone, si dovrebbe immaginare mutilo della metà destra perfettamente simmetrica: la ricostruzione grafica ope-

ratane dal Bulle negli anni Trenta del Novecento, se corretta, dimostrerebbe così la nascita, proprio in Italia meridionale, dei primi schemi ad 'asse di fuga' [30] in cui le immagini delle linee recedenti in profondità convergono a coppie, e secondo uno schema progressivo, verso l'ideale asse di simmetria del dipinto. Comunque sia, il frammento di Würtzburg costituisce uno dei più riusciti esperimenti pittorici dell'antichità classica nel rappresentare in modo coerente uno spazio interno, in cui le figure e gli oggetti avrebbero potuto disporsi e muoversi secondo modalità più prossime alla visione fisiologica.

Passando al mondo latino, il riferimento d'obbligo è al *De architectura libri decem* (25-23 a.C.) di Marco Vitruvio Pollione (I sec. a.C.). L'autore stabilisce, a chiosa del capitolo II del Libro I, le tre *species* (maniere, o "idee delle opere") [Fig. 3] di cui si costituisce il disegno architettonico (definito *dispositio*): anzitutto, l'*ichnographia* (pianta), cioè:

> [...] descrittione, & disegno della pianta, per dare ad intendere la collocatione delle parti, & la larghezza, & lunghezza dell';opera. alche ci vuole un moderato uso della sesta, & della regola [31].



3 | Le tre *species* del disegno architettonico: *ichnographia*, *orthographia*, *scaenographia*, in Fra Giovanni Giocondo/Vitruvio, *M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula...* Venezia, G. da Tridentino, 1511, ff. 4 r-v.

Segue poi l'*orthographia* (alzato o elevazione):

> [...] cioè descrittione, e disegno del levato, & dritto, sí per dimostrare l'altezza delle opere, come la maniera. deve essere lo in pié conforme alla pianta, altrimenti non sarebbe un'istessa cosa quella, che nasce, & quello, che cresce esser lo istesso, & niuna parte aggiungersi da poi [32].

Infine la *scaenographia* (o *sciografia*), che per Vitruvio

> [...] est frontis et laterum abscendentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus (*De arch.*, I, 2, 2).

La traduzione di quest'ultimo passo è abbastanza controversa: come è noto, infatti, il trattato di Vitruvio ci è pervenuto attraverso una copia manoscritta (priva di illustrazioni), rinvenuta nel 1414 da Poggio Bracciolini, che fu oggetto di numerose edizioni a stampa, successive alla *editio princeps* curata da Giovanni Sulpizio Verolano nel 1486. È dunque possibile solo ipotizzare quali fossero le traduzioni grafiche delle tre *species* vitruviane, in particolare dell'ultima il cui contenuto geometrico è quello maggiormente ambiguo. Secondo alcuni studiosi è probabile che il vero termine, cui il testo originale volesse alludere, non fosse *scaenographia* (da alcuni interpretato come "resa illusionistica delle forme attraverso la prospettiva"), bensì *skiagraphia* ("descrizione delle ombre proprie e portate"), e che la vicinanza fra i due termini possa aver creato la confusione tra le due lezioni presente già nelle prime edizioni. Nella sua edizione del 1567, Daniele Barbaro traduce l'*adumbratio* vitruviana con 'profilo', cioè indica nella sezione dell'edificio il termine ultimo della triade ortogonale:

> La terza idea è il profilo, detto sciografia, del quale la grande utilità si prende, perché per la descrizione del profilo si rende conto delle grossezze dei muri, de gli sporti, delle ritrattioni d'ogni membro, & in questo l'architetto come Medico dimostra tutte le parti interiori, & esteriori delle opere [...] [33].

Prima del Cinquecento è tuttavia difficile rinvenire il disegno della sezione di un edificio, nel significato 'mongiano' che attribuiamo oggi a quel termine (l'aggettivo è derivato da Gaspard Monge, vissuto a cavallo tra XVIII e XIX secolo – il sistematizzatore, in termini proiettivi modernidel metodo della doppia proiezione ortogonale). Sono invece presenti sezioni prospettiche, ove la determinazione degli scorci sembra essere suggerita, più che da regole proiettive, dall'osservazione naturalistica di edifici di-

roccati e effettivamente mostrantisi come 'spaccati'. Come interpretare dunque la definizione vitruviana di *scaenographia/sciographia* alla luce delle moderne letture filologiche e delle coeve testimonianze figurative? Una traduzione letterale del passo citato, secondo il Gioseffi, reciterebbe più o meno così:

> La scenografia è la rappresentazione [simultanea] della facciata e dei fianchi sfuggenti e la risposta di tutte le linee al centro di un cerchio [34] (o, secondo il White,"al centro del compasso") [35].

Ora, se si avvicina il passo in questione a un altro brano presente alla fine della *Praefatio* al libro VII dell'opera (già preso in esame più sopra) in cui Vitruvio narra che:

> Ad Atene, mentre Eschilo istruiva la tragedia, Agatarco dipinse la scena e ne lasciò un commentario. Fattine avvertiti, Democrito e Anassagora scrissero sul medesimo argomento, in qual modo sia necessario che, relativamente alla vista e all'estensione dei raggi, stabilito il centro in un luogo determinato, le linee rispondano con ragione naturale, affinché trattandosi d'una realtà certa, immagini altrettanto certe rendessero l'aspetto degli edifici nelle pitture delle scene e quelle cose che sieno state dipinte su fronti diritte e piane, sembrino essere le une recedenti, le altre prominenti [36].

Inevitabile è pensare – come insinua Gioseffi – che Vitruvio alluda a una qualche forma di costruzione pseudo-prospettica elaborata nell'antichità greco-romana, con il sostegno addirittura di trattati specifici sull'argomento. White è abbastanza guardingo circa le possibili ipotesi interpretative cui si prestano i due passi in questione, sicuramente connessi, ma ancorché sintetici e isolati all'interno di un trattato non di 'prospettiva', bensì di architettura. La questione è anzitutto filologica, come si diceva, dal momento che quel *circini centrum* può essere tradotto ora come 'centro di una circonferenza', ora come 'centro di un compasso'[37], pur osservando che Vitruvio non fa mai riferimento ad esso come a una costruzione geometrica contenuta nel piano pittorico. Analogamente, il participio latino *responsus* e l'infinito *respondere* offrono il destro ad ambigue interpretazioni, alternative a quelle di 'rispondente' e 'corrispondere'. L'analisi comparata di queste due ultime forme verbali in tutto il *De architectura* conduce White ad ammettere che per Vitruvio:

> La 'corrispondenza' consiste in quasi ogni caso, in una relazione esatta, non vaga. In ventotto dei ventinove casi esaminati, essa attiene a questio-

> ni precise dal punto di vista matematico, come i rapporti tra frazioni e numeri interi, l'uguaglianza di angoli o pesi e volumi confrontabili [38].

In particolare, i passi più illuminanti sul vero significato di *respondere* sono quelli nei quali Vitruvio parla dei conci di un arco a tutto sesto i cui giunti di connessione risultano tutti *ad centrum respondentes* (Vit., *De arch.*, VI, 8, 3; VI, 8, 4): 'corrispondenza' o, più coraggiosamente, 'convergenza' restituirebbe dunque correttamente l'intenzione descrittiva vitruviana. Il fatto poi che la *scaenografia* sia introdotta da Vitruvio quale ultimo elemento di una triade, le cui due prime componenti sono la pianta e il prospetto (cioè forme di rappresentazione piana), induce a pensare che l'autore definisse certamente con quel termine una modalità grafica bidimensionale di figurazione. Quale fosse il contenuto tecnico e geometrico di questa costruzione purtroppo non è dato saperlo, e proprio questa indeterminatezza ha consentito agli studiosi di avanzare diverse ipotesi sull'argomento, alcune delle quali palesemente inesatte, per quanto suggestive, basate, oltre che sui riferimenti vitruviani, sulle testimonianze figurative superstiti – in particolare, i dipinti parietali pompeiani – opera di artisti particolarmente versati nella rappresentazione della terza dimensione sul piano.

Come ammette lo stesso Vitruvio, sempre nel suo trattato:

> La vista non dà sempre un'esatta interpretazione della realtà, anzi spesso induce a giudicare in modo errato. Nelle scene dipinte, ad esempio, ci sembra di vedere colonne che avanzano, mensole che sporgono, figure scolpite a rilievo, mentre il quadro è perfettamente piano [39].

La citazione sembra riecheggiare una celebre osservazione di Lucrezio, nel IV libro del *De Rerum Natura* [40]:

> Benché un colonnato sia su una linea invariata e sorga continuamente sorretto da colonne uguali, tuttavia, quando lo si vede in tutta la sua lunghezza dalla parte finale più alta, poco a poco riunisce le parti più alte di un cono ristretto, [*angusti fastigia coni*] unendo il tetto al suolo e tutte le cose sulla destra con quelle sulla sinistra, finché non le ha riunite nel vertice indistinto del cono [*oscurum coni... acumen*] [41].

Il fenomeno percettivo descritto da Lucrezio – e successivamente ripreso e rielaborato da altri autori come Lucio Anneo Seneca (I sec. d.C.) e Sesto Empirico (I-II sec. d.C.) [42] – allude, in modo poetico, alla sensazione di convergenza apparente delle linee orizzontali recedenti in profondità e

viste in forte scorcio; è altresì evidente che la descrizione lucreziana pecca di esattezza fisiologico-geometrica dal momento che, come osserva Vagnetti sulla scorta di White, quel vertice "nessuna delle parallele orizzontali recedenti può mai raggiungerlo per forza di *perspectiva naturalis*, ma tutte le immagini di esse sono solo capaci di alludere idealmente alla sua intuibile esistenza" [43].

L'interesse di Lucrezio, come già quello di Euclide, è dunque rivolto a registrare la natura ottico-percettiva del fenomeno, senza mostrare alcun interesse verso le ricadute rappresentative che una simile constatazione poteva comportare; ma rispetto al geometra alessandrino, al quale, per quanto ci è noto, si deve la prima sistematica descrizione del cono visivo, a Lucrezio va riconosciuto il merito di aver descritto "il suo esatto rovescio, cioè il cono di convergenza" delle rette parallele in fuga, dando così concretezza, sia pure letteraria e non figurativa, ad una "sensazione percettiva labile, anche se comune e rinnovabile a volontà" [44]: il vertice del cono lucreziano non è dunque l'occhio dell'osservatore, bensì un'anticipazione del cosiddetto 'punto centrico' di Leon Battista Alberti (1404-1472) – il moderno punto principale della prospettiva lineare [45]. È tuttavia improbabile sostenere, come già fece Richter, sulla scorta delle citate osservazioni di Vitruvio e Lucrezio, che "la convergenza delle parallele recedenti fosse considerata dai filosofi e matematici antichi come un fenomeno riguardante l'aspetto di un singolo oggetto isolato"[46]. Le osservazioni che abbiamo riportato testimoniano invece di una fase assai avanzata nel processo di dominio logico dello spazio figurativo nel suo complesso, come si evince, in campo pittorico, dall'analisi delle produzione artistica dell'epoca.

La questione dell'esistenza di una prospettiva presso gli antichi romani, larvatamente ammessa già in epoca rinascimentale [47], è tornata di attualità nel Novecento a partire dalla pubblicazione del celebre saggio di Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica* (Lipsia 1927) [48], nel quale l'autore sosteneva che i pittori ellenistici e della Roma imperiale, presumibilmente in ottemperanza delle teorie ottico-geometriche di Euclide (III sec. a.C.), avrebbero adottato un sistema di rappresentazione non condizionato dalla prospettiva lineare, ancora sconosciuta, ma fondato invece sulla sfericità dell'organo visivo. Il procedimento ipotizzato da Panofsky è costruito abilmente configurandosi come una possibile applicazione rappresentativa dell'ottavo teorema dell'*Ottica* euclidea (definito da Panofsky, l'assioma degli angoli) ove – si ricorderà – il celebre geometra alessandrino afferma che "la grandezza apparente di un oggetto è direttamente proporzionale all'angolo visivo sotteso" [49].

Panofsky ritiene che nell'antichità sarebbe stato impossibile pervenire a un sistema prospettico 'focalizzato' giacché questo avrebbe richiesto la preventiva comprensione geometrico-proiettiva del concetto di punto di fuga (a cui l'Occidente sarebbe pervenuto solo nel XVII secolo, grazie all'opera di Desargues [50]), a sua volta dipendente da quello matematico-filosofico di *limite* [51]. La sensibilità culturale e la temperie scientifica dell'epoca non avrebbero dunque permesso a quegli artisti di passare dallo spazio psico-fisiologico dell'esperienza a quello matematico della rappresentazione, come accadde invece nell'arte rinascimentale, dando così la stura alla rivoluzione prospettica. Da qui, il ricorso a una modalità rappresentativa – e a una costruzione geometrica – più in linea con la contestuale temperie filosofica e speculativa dell'epoca, insomma, a una 'forma simbolica': una prospettiva 'angolare' (*Winkelperspektive*) consapevole della natura sferoidica dell'organo visivo umano; consapevolezza testimoniata, fra l'altro, nell'antichità dagli sforzi degli artisti di emendarne la natura attraverso le 'correzioni ottiche' applicate agli elementi decorativi e a quelli architettonici. Nelle parole di Panofsky, questa costruzione "approssimativa, artisticamente utilizzabile", si baserebbe su di "una sfera di proiezione – cioè visto in pianta e in alzato un cerchio di proiezione – in cui però gli archi di cerchio fossero sostituiti dalle corde sottese" [52].

Lo schema grafico elaborato, che illustra le costruzioni necessarie per determinare la prospettiva panofskyana di una 'scatola spaziale' (un interno parallelepipedo), assume il punto di vista come centro della sfera, cioè, nella tavola preparatoria, i centri di due circonferenze, che dovrebbero

4 | Stucco policromo con *Figure offerenti in edicole e Sileno ebbro su sfondo rosso*, rinvenuto a Pompei nella Casa di Meleagro (VI, 9, 2.13, tablinio 8), oggi esposto nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9625).

interpretarsi appunto come le relative proiezioni ortogonali o sezioni – l'equatore in pianta, e un meridiano in elevato – di quella stessa superficie. In questo modo Panofsky attribuisce un'apparente consistenza geometrica al nebuloso *circini centrum* vitruviano, la cui funzione sarebbe dunque del tutto analoga al futuro quadro albertiano – quella di intersegare la piramide visiva; solo che, nel caso specifico, il cono ottico euclideo sarebbe qui intercettato da una superficie a doppia curvatura. Il risultato figurativo sarebbe una struttura che egli definisce "a lisca di pesce", perché nell'immagine le rette ortogonali al quadro, anziché in un unico punto di fuga, concorrono a coppie su una retta verticale, denominata perciò 'asse di fuga'. La pluralità dei punti di concorso, effettivamente presente in alcuni affreschi pompeiani (ad esempio, nella decorazione parietale del Quarto Stile in pittura e stucco policromo, rinvenuta nella Casa di Meleagro, a Pompei) [53] [Fig. 4] è spiegata da Panofsky nei seguenti termini:

> Ora se si esegue la costruzione con un simile 'cerchio di proiezione' (ove, come abbiamo detto, gli archi di cerchio siano sostituiti dalle corde sottese) si giunge al risultato che coincide in un punto essenziale con i dipinti conservati: i prolungamenti delle linee di profondità non concorrono, con una convergenza rigorosa, in un punto; essi si incontrano (poiché svolgendo [*Abrollung*] il cerchio, i suoi settori divergono in una certa misura al vertice), convergendo soltanto debolmente a due a due in più punti, i quali giacciono tutti su un asse comune, tanto che ne nasce l'impressione di una lisca di pesce [54].

Il brano citato contiene un evidente equivoco geometrico, stigmatizzato successivamente da altri studiosi [55], che mina alla base la legittimità della costruzione panofskyana, dal momento che la superficie sferica non è sviluppabile [56]; sarebbe altresì possibile immaginare di sostituire detta sfera con una superficie poliedrica – una sorta di 'geodetica', il cui sviluppo sul piano del quadro comporterebbe un risultato analogo, anche se non perfettamente sovrapponibile, a quello ipotizzato da Panofsky. Ma di una simile eventualità lo storico tedesco non fa alcuna menzione [57].

È da rilevare invece come l'autore, nel disegno finale, applichi

> [...] anche a zone superiori e inferiori al punto di vista quelle medesime partizioni che ha reperito sul circolo equatoriale e, rispettivamente, a zone che si trovano a destra e a sinistra del medesimo punto, quelle che ha reperito sul circolo per così dire 'meridiano' [58].

Ciò lascia intendere che, per la determinazione delle suddivisioni orizzontali, Panofsky sia ricorso per via grafica, indipendentemente dalla descrizione fornita per iscritto, a due superfici di proiezione distinte: in pianta, a una superficie intercettante cilindrica, con generatrici verticali e a direttrice circolare il cui centro coinciderebbe con la prima proiezione del punto di vista; dallo sviluppo di questa superficie egli avrebbe ricavato la proiezione delle sole rette verticali. In modo analogo avrebbe ottenuto le suddivisioni verticali, con la variante che ora, in seconda proiezione, la disposizione del cilindro di proiezione sarebbe tale da presentare le generatrici orizzontali e sempre con la concavità rivolta verso l'osservatore: anche in questo caso, lo 'srotolamento' del cilindro avrebbe fornito l'immagine delle sole rette orizzontali. Combinando le due informazioni – le planimetriche con le altimetriche – in una sorta di fatale battaglia navale cartesiana, si ottiene effettivamente uno schema figurativo ad 'asse di fuga', nel quale però le immagini di punti, apparentemente plausibili, sono in realtà frutto di proiezioni separate su superfici differenti "che non sono in alcun modo sovrapponibili" [59].

Le incongruenze proiettive della costruzione panofskyana non furono prontamente rilevate dagli studiosi se non negli anni cinquanta del Novecento, allorché Gioseffi, strenuo sostenitore dell'unicità sovrastorica della prospettiva, pervenne a un'ipotesi alternativa sulla base anche di un testo negletto di Hendrick Gerard Beyen [60], nel quale "l'esistenza della 'prospettiva centrale' nell'Antichità risulta non già *affermata* ma *dimostrata*" [61] secondo le parole dell'autore. L'archeologo olandese, infatti, asseriva che, per una buona parte, le decorazioni murali imperiali eseguite nell'arco temporale compreso fra i cosiddetti Secondo e Quarto Stile (100-40 d.C.), mostrano l'impiego di una pseudo-prospettiva assai prossima a quella modernamente intesa, e derivata dalla pratica scenotecnica [62]. Ciò nondimeno, la presenza in alcune pitture antiche di un unico 'punto di fuga' in cui convergono le immagini delle rette ortogonali al quadro, recedenti in profondità, con l'eccezione delle sole zone basamentali, non poteva cancellare la presenza di altrettante, se non maggiori, testimonianze figurative in cui predomina lo schema 'ad asse di fuga'. Secondo il Kern questo *topos* figurativo – caratterizzato dalla convergenza a coppie delle ortogonali al quadro approssimativamente parallele – negli scorci architettonici presenti sia nei vasi italioti, sia negli affreschi pompeiani e romani, si può ricondurre a uno schema rinvenibile nel sistema decorativo a 'dentelli' del bordo di un mosaico pavimentale quadrato risalente al II secolo a.C. [63], oggi conservato presso la Glypthothek di Monaco: prolungando i segmenti che delimitano ciascun dentello e il suo simmetrico

si otterrebbe, dice il Kern, un sistema di rette parallele e simmetricamente convergenti. Per i punti di mutua intersezione delle rette corrispondenti su ciascuno dei quattro lati del bordo musivo, sarebbe allora possibile tracciare altrettante circonferenze concentriche, improbabile interpretazione geometrica della sibillina "risposta di tutte le linee al centro di un cerchio" di vitruviana memoria [64].

L'ipotesi di Gioseffi, in linea evolutiva, come si diceva, con quella del Beyen, è invece che il *circini centrum* sia parte integrante del riferimento prospettico: che non appartenga, dunque, allo spazio dell'osservatore, ma giaccia sul foglio da disegno – o, che è lo stesso, sulla parete da affrescare. In altri termini si tratterebbe, secondo l'autore, di un 'cerchio di distanza', il cui raggio (*d*) misurerebbe la distanza dell'osservatore dal quadro medesimo e il cui contorno delimiterebbe il campo visivo. La costruzione proposta è allora, nelle parole dell'autore, del tutto simile a quella ausiliaria attribuita all'Alberti: sul quadro si stabilirà il centro della circonferenza (*C*), verso cui convergeranno le immagini di tutte le rette recedenti in profondità. Tale centro, per il Gioseffi, fungerebbe però, nell'uso del pittore, non solo da 'punto principale' – proiezione ortogonale del centro di vista sul quadro – ma anche da seconda proiezione mongiana del punto di stazione; questa coincidenza permetterebbe di determinare, senza tavole preparatorie preliminari, bensì direttamente sul quadro, lo scorcio degli intervalli in allontanamento progressivo dal piano iconico, qui visto di profilo come un segmento verticale tangente alla circonferenza dianzi disegnata [65].

In particolare per Gioseffi, lo schema proposto si adatterebbe, con notevoli semplificazioni grafiche, a quelle rappresentazioni, tipiche della pittura parietale antica, caratterizzate da una forte simmetria assiale: solo una metà dell'immagine richiederebbe linee di costruzione, mentre la restante parte ne resterebbe sgombra. Tuttavia, l'ipotesi dello studioso italiano appare eccessivamente artificiosa e difficilmente sottoscrivibile sulla base delle fonti documentarie fino ad oggi disponibili, dal momento che presuppone il dominio da parte degli antichi pittori parietali di moderni concetti proiettivi, e in particolare una precoce (ma anacronistica) comprensione del concetto d'intersezione della piramide visiva con il quadro – ancora al di là da venire.

Tutte le ipotesi citate, come si diceva, traggono spunto, oltre che dalle evidenze letterarie, soprattutto dall'analisi delle pitture superstiti, in particolare di quelle eseguite all'inizio del cosiddetto Secondo Stile [66]; per la

maggior parte collocate nell'area circumvesuviana – e a noi miracolosamente giunte grazie all'azione conservatrice dell'eruzione del 79 d.C. che seppellì i centri abitati di Pompei, Ercolano e Stabia – e in numero assai ridotto nell'area romana, esse si devono interpretare come espressione di un gusto imitativo rivolto a perpetrare i fasti artistici, sia pure in un arco temporale limitato (dall'80 a.C. al 79 d.C.), della precedente cultura pittorica ellenica ed ellenistica, a noi del tutto ignota. "La pittura parietale romana è, insieme con il mosaico pavimentale, uno dei pochi elementi decorativi delle case dei quali è possibile seguire l'evoluzione dal tardo II secolo a.C. fino alla tarda antichità" [67], osserva il Moormann, ricordando come lo stretto legame fra pittura – di qualità artigianale e non artistica – e architettura sia testimoniato dallo stesso Vitruvio che dedicò proprio a questo genere pittorico l'intero VII libro del suo *De Architetctura.*

In sintesi, le possibilità decorative offerte dalla pittura parietale sono cinque: "imitazione di lastre marmoree, con l'aggiunta o meno di finto rilievo; campiture delimitate da cornici, fasce o bordi; facciate da parata; schemi 'liberi' con motivi figurativi; schemi ripetitivi" [68] – e tutte si conformano all'ineluttabile tripartizione orizzontale della parete in plinto (o zoccolo), zona mediana e coronamento. In questa sede, evidentemente, interessano quegli affreschi ove siano raffigurati elementi architettonici o comunque si alluda ad uno spazio virtuale; e sempre Vitruvio descrive queste 'facciate da parata' come "aedificorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas"[69]: pareti esterne di palazzi, ingressi monumentali, archi trionfali e scene teatrali, con i rispettivi apparati di colonne, nicchie, architravi e aperture, sono dunque gli elementi di un vocabolario figurativo, di sicura invenzione ellenistico-romana, impiegato per dilatare lo spazio domestico coevo, spesso privo di luce diretta [70].

La conquista di quest'illusionismo pittorico attraversa una fase iniziale nella quale l'artista amplifica le dimensioni della stanza ricorrendo all'immagine di un colonnato di là dal quale scorre una fascia chiusa e continua, supposta in posizione arretrata e arricchita di stucchi imitanti superfici marmoree o murarie (Primo Stile). Successivamente, l'artista "si accanisce contro il muro chiuso, aprendolo sia nel registro alto che nella parte bassa al centro, forandone la struttura in modo da intravedere al di là una porzione di cielo" [71].

Il passo seguente prevede il ricorso a una struttura architettonica dipinta, innalzata al di sopra di un unico podio o basamento: secondo alcuni studiosi [72], le architetture reali, probabile fonte d'ispirazione del pittore

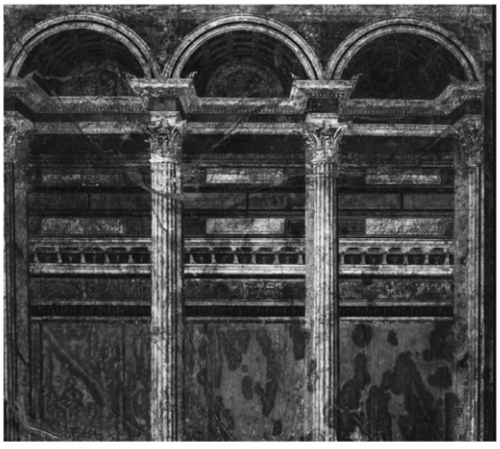
antico per la realizzazione di queste 'facciate da parata', sarebbero quelle scene teatrali (*scaenae frontes* [73]), corrispondenti ai tre generi (tragico, comico e satirico), di cui ci parla ancora Vitruvio (*De architectura*, V, V.8), e che si traducono pittoricamente in un articolato uso del θύρωμα, cioè del sistema decorativo a transenna con porta. L'archeologo Little ha posto utilmente a confronto i tipi di s*caenae frontes*, in uso nell'allestimento teatrale antico – nei quali si riconosce la presenza dei *periaktoi* [74] – con l'evoluzione stilistico-cronologica dei θυρώματα in pittura, descrivendone un possibile svolgimento parallelo: entrambi infatti si compongono il più delle volte nell'immagine di un *propylaeum* palaziale che si affaccia sul peristilio di un cortile, di cui si intravedono di scorcio i prospetti, o all'interno del quale si riconosce la presenza di un tempietto a pianta circolare (*tholos*).

Altri studiosi dissentono da questa conclusione, dal momento che solo a partire dal tardo I secolo a.C. si può iniziare a parlare di teatri stabili con elementi architettonici analoghi a quelli raffigurati negli affreschi superstiti> i modelli di questi ultimi andrebbero dunque rintracciati in altri tipi di edifici [75]. In ogni caso, l'esame degli affreschi realizzati con la tecnica ad encausto giunti sino a noi mostra un progressivo avvicinamento, da parte dei pittori, a forme illusionistiche di rappresentazione che però, nel caso dei documenti circumvesuviani, testimonierebbero la fase conclusiva, e dunque più matura, della probabile tecnica pseudo-prospettica cui allude Vitruvio.

Nella Villa dei Misteri, a Pompei, la parete di fondo dell'alcova *a* del cubicolo n. 16 presenta, ad esempio, il classico schema tripartito a fasce orizzontali su cui si innesta, nello sviluppo verticale della decorazione pittorica, la rappresentazione di tre sistemi voltati a botte, poggianti su di una complessa teoria di cornici, pilastri e colonne (queste ultime apparentemente aggettanti dal piano pittorico), in cui la maggior parte delle rette ortogonali al quadro concorre effettivamente, se si esclude la parte basamentale, verso un unico punto di fuga. Gioseffi, sulla scorta della sua personalissima interpretazione dei noti passi vitruviani, ha tentato una restituzione o, meglio, una 'ricostruzione' prospettica della parte superiore dell'affresco in questione, sostenendo che "questa pittura presuppone la pratica di derivare le prospettive dalla pianta e dell'alzato" [76]. Egli ammette come 'licenze' artistiche alcune incoerenze o pentimenti figurativi dell'immagine, come la forma rettangolare – e non classicamente quadrata – dei lacunari. Ma, per il problema del disordine prospettico nelle linee inferiori si potrebbe ammettere, con Beyen, che queste pitture,

derivando da scenografie teatrali, fossero la traduzione figurativa di scene collocate di solito al di sopra di un palco, il cui limite inferiore fungeva anche da orizzonte: la nuova necessità "di servirsi di un orizzonte meno basso" nella pittura parietale potrebbe aver indotto una sorta di anarchia prospettica proprio nella rappresentazione della zona basamentale [77]. Gioseffi, invece, ne rinviene le cause in una sorta di compromesso con la tradizione decorativa antecedente il Secondo Stile: i podii, i basamenti e in genere la parte inferiore della prima fila di colonne dipinte si sottrarrebbero al sistema prospettico delle fasce superiori, per rispettare la coerenza percettiva dello spazio domestico, e non quella figurativa degli affreschi [78].

La parete dell'alcova *b*, sempre nello stesso cubicolo, ci offre la visione di un affresco realizzato secondo principi analoghi [Fig. 5]: esso si presenta come "una sorta di serliana 'a giorno', dietro la quale si vede il solito 'muro basso' del Secondo Stile che inserisce nei due vani laterali della serliana due appendici aggettanti sorrette da colonne" [79], mentre il fornice centrale si apre classicamente lasciando intravedere il coronamento di una *tholos*. Qui la disposizione delle rette dipinte segue percorsi più errabondi, riferendosi selvaggiamente a ben dodici orizzonti: la molteplicità dei punti di vista, che questa scelta implicherebbe alla luce delle moderna teoria prospettica – compresa la non unitarietà della cornice decorativa – ha indotto alcuni studiosi a ipotizzare una precisa strategia rappresentativa da parte dei pittori antichi, volta a soddisfare la percezione simultanea delle superfici affrescate da posizioni diverse, connesse alla pluralità di modelli fruitivi offerti dagli spazi nei quali erano inserite [80]. Il frammento superstite del cubicolo n. 14 si segnala, per quanto limitato nella sua estensione, come un eccezionale documento di correttezza

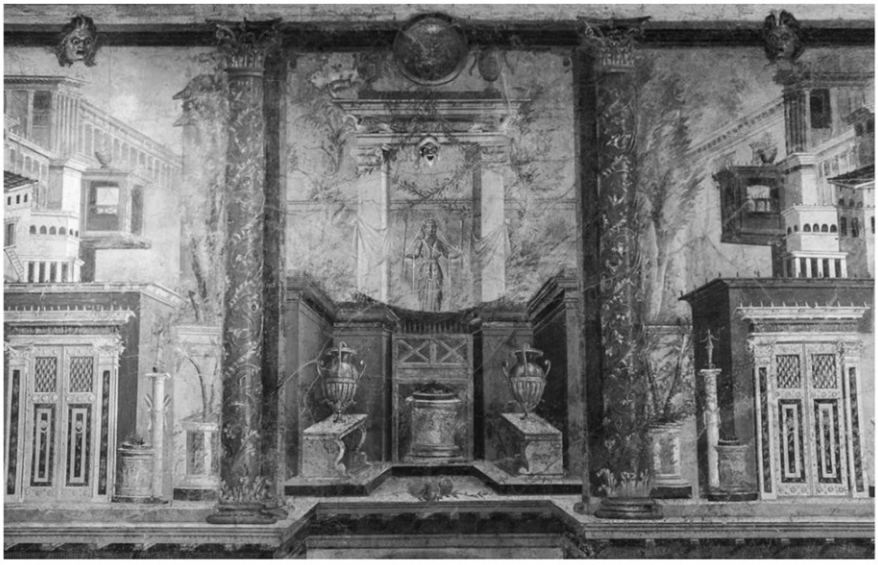


5 | Cubicolo della Villa dei Misteri in Pompei, II sec. a.C., Secondo Stile pompeiano.

prospettica: come ha dimostrato il Beyen, le rette recedenti in profondità e quelle parallele al quadro, che definiscono un soffitto cassettonato, determinano con esattezza le immagini di altrettanti quadrati, lasciando supporre un uso assai spinto, per l'epoca, di una costruzione geometrica analoga a quella che oggi si serve del cosiddetto 'punto di distanza'.

Altri esempi, sempre nella medesima villa, mostrano che talvolta gli artisti pompeiani del Secondo Stile seppero gestire, con sufficiente coerenza, la spinosa questione della fuga di rette appartenenti alle zone inferiori della superficie affrescata: e transenne prospettiche di ordine ionico, presenti su due pareti dell'*oecus* (stanza di soggiorno) n. 6, mostrano, almeno per le colonne centrali [81], un'unitarietà di convergenze verso un unico punto di fuga sia per gli imoscapi sia per i sommoscapi delle medesime; ed infine, nell'alcova *b* del cubicolo 8, anche le rette orizzontali, immagini degli spigoli inferiori e superiori che delimitano le quattro facce laterali dell'ambiente raffigurato, convergono correttamente in un solo punto.

Nella Villa di Publio Fannio Sinistore, a Boscoreale, pure l'affresco posto sulla parete occidentale del triclinio estivo (ora presso il Museo Nazionale di Napoli) presenta, al di sopra del basamento, una buona convergenza delle linee: la scena raffigura "il *propylon* di un edificio con portico colonnato interno, appena visibile attraverso le quinte svelate da tendaggi



6 | Un particolare degli affreschi del *cubiculum* della Villa di Publio Fannio Sinistore, I sec. a.C., Boscoreale (Napoli) oggi presso il Metropolitan Museum, New York.
Accession Number 03.14.13a–g.

abbassati sopra le mezze pareti del portale" [82]; un simile principio di sufficiente unitarietà prospettica si riscontra negli affreschi ad encausto appartenenti alla stessa casa, ma oggi conservati presso il Metropolitan Museum di New York [Fig. 6], e soprattutto nell'affresco della cosiddetta Sala delle Maschere, presso la Casa di Augusto sul Palatino (Roma) [83] – mirabile anche per la rappresentazione delle ombre proprie e portate delle membrature architettoniche – ove la derivazione dalla *frons scenae* è evidentemente testimoniata dalle maschere poste nei riquadri laterali del partito architettonico che incornicia, al centro, un santuario agreste.

Nella Casa del Labirinto a Pompei, gli affreschi collocati nell'*oecus* corinzio, si distinguono, fra quelli finora citati, per l'estrema razionalità compositiva, luministica e prospettica:

> Nelle parti superiori della parete superstite della composizione oltre quaranta linee di fuga in molti piani ampiamente separati, sia verticali che orizzontali, convergono in un unico punto in basso al centro dell'altare, mentre un'altra mezza dozzina lo mancano solo di qualche centimetro [84].

L'osservatore non percepisce invece di primo acchito l'illogicità prospettica presente nelle parti basamentali, forse in virtù della rarefatta illuminazione ambientale; mentre per il disegno dell'altare il ricorso a un punto di fuga alternativo, in particolare più alto, è lampante, e imputabile, secondo il White, al "desiderio di mostrare la solidità di questo elemento centrale, che presenti solo la sua superficie anteriore piana e ben costruita" [85]. Analoghe considerazioni possono estendersi agli affreschi – risalenti alla prima età imperiale – rinvenuti nella Villa di Poppea presso Oplonti, l'odierna Torre Annunziata.

L'adozione non costante del sistema a punto di fuga unico o ad 'area' di fuga ristretta, e la preponderanza dello schema ad 'asse di fuga' dovrebbero dunque interpretarsi come indicatori di un approccio eminentemente pratico alla questione dell'illusionismo pittorico, che pure all'epoca doveva apparire come preponderante in queste rappresentazioni. In una fase successiva del Secondo Stile, definibile di decadenza, la tendenza al *trompe l'oeil* si svincola dal ruolo fin'allora svolto nell'abitazione, cioè di ampliare l'angusto spazio domestico attraverso scene realistiche: prevale invece il gusto per le capricciose immagini di quello che Stocka ha definito "Paese della Cuccagna" [86].

Così al posto della costruzione pseudo-prospettica, fa la sua comparsa quella pseudo-assonometrica, in particolare obliqua, impiegata con più frequenza alla fine del Secondo e all'inizio del Terzo Stile, quando le immagini pittoriche sono inserite a mo' di quadri (πίνακες) nel partito decorativo della parete, probabile segno del ritorno a sistemi più abborracciati per la costruzione della profondità figurativa. La Casa dei Vettii, per esempio, sulle pareti dell'*oecus* e del triclinio reca diverse figurazioni di questo tipo, la cui 'scorrettezza', rispetto a un'immagine ottica, è riconducibile, secondo Florenskij, alla pluralità dei suoi punti di fruizione [87].

A una fase tarda, del Terzo Stile, appartengono le decorazioni dei fregi architettonici presenti nel tablino della Casa di Marco Lucrezio Frontone, a Pompei, da alcuni studiosi invocate come l'esemplificazione più coerente di una supposta prospettiva 'soggettiva', ipotizzata, alla fine del XIX secolo, da Guido Hauck [88] (titolare della cattedra di Geometria proiettiva a Berlino) e condivisa successivamente dallo stesso Panofsky: si tratterebbe cioè di una tecnica prospettica alternativa a quella tradizionale – basata sul modello kepleriano e scheineriano dell'occhio inteso come immobile camera oscura – che darebbe più utilmente conto del fatto che

> Gli occhi sono in continuo movimento e l'immagine retinica non è frutto di ciò che in un istante si proietta sul fondo dell'occhio, ma è un mosaico che si costituisce nel tempo e che è composto di tessere, ciascuna delle quali è il frutto del volgersi dello sguardo verso un punto dell'oggetto [89].

In altri termini, una simile prospettiva terrebbe maggiormente conto non tanto della obiettiva rettilineità, mettiamo, degli spigoli di un oggetto prismatico, quanto della loro curvatura così com'è soggettivamente percepita dall'osservatore. Nell'affresco in questione, secondo White, sarebbero "affrontati in modo assai raffinato problemi di apparenze visive e di spazio pittorico" [90]. All'interno di una virtuosistica e calligraficamente minuziosa cornice decorativa, di gusto fitomorfico, si inseriscono scene mitologiche e 'squarci' con architetture in prospettiva. Il fregio superiore, in particolare, illustra un sistema compositivo a tre *aediculae*, due delle quali – quelle estreme – risultano fuori scala rispetto alla centrale, mentre le porte delle strutture appaiono restringersi lateralmente e slittare in avanti; le linee recedenti in profondità convergono, a coppie, verso l'asse di fuga, e pur non registrandosi 'distorsione' alcuna delle linee rette, l'artista tenta di spezzarne la continuità finendo con "il creare in maniera assai vivace lo stesso effetto delle curve continue, tipiche di una prospettiva che si avvicina a quella sintetica" proposta da Hauck [91].

Successivamente, la tendenza verso forme d'illusionismo pittorico approssimate divenne prevalente a Roma: gli artisti ricorrono a metodi sempre più empirici, rispetto a quelli osservati durante il Secondo Stile, anche se di un certo effetto. Con l'affermarsi del Terzo e del Quarto Stile inizia il processo di abbandono delle convenzionali procedure pseudo-prospettiche precedenti: ad esse si preferisce l'impiego di una tecnica proto-impressionistica, soprattutto nella resa cromatica dei paesaggi, spesso raffigurati da una posizione sopraelevata, e si registra una non comune attenzione nella resa dimensionale di oggetti e figure umane in rapporto alla distanza. Osserva Gioseffi:

> Così mentre gli spericolati virtuosismi decorativi e la moltiplicata ricchezza degli episodi renderebbero ardua l'applicazione di procedimenti rigorosi, questi diventano anche superflui ai fini di questo spettacolo spumeggiante, gaio e spazialmente sincopato che ora si ricerca [92].

I due piccoli quadretti con paesaggi architettonici, provenienti da Pompei (oggi presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli [93]) e assimilabili al Terzo Stile, illustrano un classico *topos* della coeva pittura pompeiana, le cui origini sono attribuite da Plinio il Vecchio al pittore di età augustea Ludius (o Studius, attivo nella seconda metà del I secolo a.C.), quello del ritratto della villa d'*otium*. Nel primo è rappresentato un lungo porticato con alto avancorpo centrale esastilo e bracci laterali a due piani che delimitano un ampio giardino recintato da strutture marmoree; il ricorso a una intuitiva costruzione prospettica si apprezza soprattutto nelle colonne dei loggiati superiori che "vengono a trovarsi poco più in alto di quelle del braccio di fondo, costituendo così un'unitaria quinta scenografica che proseguiva alle estremità – ma si conserva solo quella destra – con altri edifici visti in prospettiva" [94]. Nel secondo quadretto è pure presente una *porticus triplex* caratterizzata da loggiati chiusi da plutei, "disposta intorno a un'aiuola recintata da un basso muretto con pilastrini agli angoli, vista in prospettiva forzata, o più probabilmente di forma effettivamente trapezoidale" [95].

Le già menzionate scene tratte dall'*Odissea* [96] (o *Errationes Ulixis*, probabili imitazioni, risalenti alla fine del I sec. d.C., di originali ellenistici del II sec. a.C.) aiutano a definire quali fossero i criteri minimi impiegati dai pittori per alludere alla distanza paesistica e alle sue implicazioni atmosferiche: le figure dipinte nell'episodio relativo ai giganti Lestrigoni, sono ritratte con sensibilità 'ottica', riducendosi di dimensione a mano a mano che si scaglionano in profondità [97], mentre le immagini di piccoli og-

getti prismatici sono spesso restituite secondo vedute pseudo-assonometriche, o comunque non riconducibili complessivamente a un solo punto di vista [98]; il fondale, pur risentendo di influenze formali delle cosiddette *scene megalografiche* [99], è realizzato con variazioni cromatiche che danno conto dell'ispessirsi dell'aria, e della conseguente variazione luministica subita dagli oggetti posti in lontananza: una notevole anticipazione, dunque della cosiddetta prospettiva aerea, di cui si occuperà di lì a qualche anno, da un'angolazione squisitamente percettiva, anche Claudio Tolomeo nella sua *Ottica* (I secolo d. C.). Tutti questi elementi, sinergicamente, contribuivano a far percepire i panorami in questione, inseriti all'interno di una cornice architettonica, e dunque il piano affrescato come la veduta continua di un paesaggio ininterrotto – salvo qualche piccola incoerenza nelle connessioni tra un pannello e l'altro – a cui avevano miracolosamente accesso i visitatori della casa.

In definitiva dunque le prove documentarie, letterarie e pittoriche, giunte sino a noi non permettono di trarre una conclusione definitiva sulla conoscenza da parte degli antichi di una procedura di costruzione prospettica delle immagini, sia che questa si ritenga anticipatrice della moderna (come sostiene, ad esempio, Gioseffi) o sostanzialmente distinta da essa perché basata su altre premesse ottico-geometriche (si ricorderà, in merito, la posizione assunta da Panofsky); e questo soprattutto per il carattere intrinseco delle testimonianze pittoriche superstiti, che si configurano come copie decorative – eventualmente imperfette o approssimative – di originali pitture elleniche e ellenistiche andate perdute. L'esecuzione di siffatti affreschi secondo costruzioni pseudo-prospettiche, da parte di esperti decoratori, non è sufficiente, per una serie di reticenze pittoriche ed errori figurativi, a corroborare le asserzioni fornite da alcuni letterati (Vitruvio e Lucrezio, *in primis*): la convergenza di un buon numero di rette fuggenti in profondità in un dipinto potrebbe testimoniare semplicemente uno spiccato spirito di osservazione da parte del pittore dei fenomeni percettivi, e non necessariamente fornire prove inoppugnabili dell'esistenza di una strategia geometrica (e proiettiva *ante litteram*) dietro quelle immagini. Anzi, la mancanza di unitarietà fra la parte basamentale e quella propriamente rappresentativa degli affreschi del Secondo Stile, insieme alla presenza di schemi di convergenza delle rette su assi orizzontali o verticali, rivelerebbe la straordinaria sensibilità di operatori che, pur privi dei fondamenti scientifici necessari per elaborare quella teoria che giustificherebbe la prospettiva lineare moderna, sono riusciti, nei limiti della loro epoca, a realizzare suggestive opere allusive della tridimensionalità, rivelando, benché a livello empirico, un certo controllo metrico della profondità.

Del resto, per tutta l'epoca antica non potrà realizzarsi quella profonda unità dello spazio pittorico, che si affermerà solo con la moderna concezione – secondo cui lo spazio è considerato una semplice entità astratta riferibile a tre assi coordinati: perdurerà piuttosto la concezione aristotelica, che continuerà a condizionare ancora le diverse esperienze estetiche per tutto il Medioevo.

Mentre dunque la ricerca pittorica viene sviluppando un più coerente senso spaziale, in campo scientifico si fa sempre più viva l'esigenza di razionalizzare il processo fisiologico della percezione visiva, esigenza già sentita fin dall'antichità, quando cioè i geometri per primi avevano cominciato a occuparsi del problema, stimolati certo dalla stretta analogia che lega i termini 'raggio visuale' e 'raggio luminoso' al concetto matematico di 'linea retta'.

Dovranno tuttavia trascorrere molti secoli prima che gli studi sull'ottica, elaborati dagli antichi geometri, vengano coscientemente assunti come base di riferimento per la rappresentazione pittorica; e questo perché, come già accennato, le finalità delle ricerche condotte in ambito fisiologico-geometrico non coincisero inizialmente con quelle esperite in campo artistico, pur se caratterizzate da una comune scaturigine: lo studio dei processi della visione. La convergenza da un lato di interessi speculativi a carattere scientifico e, dall'altro, di quelli applicativi all'immagine figurativa si realizzerà nella sua pienezza più tardi, e segnatamente nel Rinascimento, quando gli artisti avvertiranno come irrinunciabile la necessità di rappresentare lo spazio fenomenico secondo modalità non più empiriche, bensì scientifiche, fondate e fondanti la nuova sensibilità del 'realismo visivo'.

Ma torniamo, per concludere, al termine *skiagraphia*. Se si concorda con il matematico greco Gemino (vissuto nel I secolo a.C.), la catòttrica si suddivideva in tre specie [100]: ottica (ossia *perspectiva naturalis*), *specularia* e *skiagraphia*. Quest'ultima categoria, dunque, potrebbe indicare che lo studio delle ombre competesse in qualche modo all'ottica, come sembra suggerire anche Sereno di Antinoe (300-350 d.C.), il quale, nel suo testo sulle sezioni coniche e cilindriche, prova a dimostrare il parallelismo fra rette, in difesa del geometra Peithone (355 a.C. circa-316 a.C.), che già lo aveva proposto osservando le ombre diurne di un colonnato. L'asserzione di Sereno che lo studio delle ombre fosse parte dell'ottica potrebbe essere anche suffragata, in mancanza di prove certe, dall'unico riferimento alle ombre contenuto nei trattati antichi di questa disciplina, dalla prova cioè

che la luce procede in linea retta (κατ' εὐθεῖαν [...] τὰ γράμματα), come si afferma nella recensione tardo-antica dell'*Ottica* di Euclide firmata da Teone di Alessandria [101].

Tuttavia, testimonianze dirette e indirette relative all'opera di altri studiosi, sembrano spostare, come si diceva, il campo di pertinenza dello studio delle ombre dall'ottica all'astronomia: è il caso dell'arabo Al-Hazen (965-1039), autore anche di un trattato non pervenutoci sugli 'strumenti delle ombre' - forse meridiane e gnomoni – e di un'opera suggestivamente intitolata *Sulla natura delle ombre* in cui il nostro definisce le ombre come le fondamenta dell'astronomia. Il testo arabo riveste una particolare importanza in quanto, fra l'altro, con chiarezza teorica e dimostrazioni pratiche, distingue l'ombra dalla penombra, sollevando per primo il problema dell'indeterminatezza del contorno delle ombre proiettate dalla luce solare, e distinguendo inoltre la natura delle varie sorgenti luminose. La mancata traduzione in latino impedì che le intuizioni di Al-Hazen incidessero sullo sviluppo della teoria delle ombre in Occidente, tant'è che autori come Al-Kindi (800-873), Roger Bacon (1214-1294) e John Pechkam (1240-1292) [102] non fecero che assumere le posizioni già espresse da Teone di Alessandria nella sua revisione tardo-antica dell'opera di Euclide [103]. In particolare, il trattato di Pechkam, come già quello di Al-Hazen, rappresentò una sorta di testo di base per l'ottica rinascimentale; un'opera come il *De Visu* o le *Questiones de Perspetcive* di Biagio Pelacani (1390 ca.) risultano essere un commentario dei testi di ottica precedenti, anche se al loro interno si può ravvisare un contributo originale, segnatamente nel tentativo di legare lo studio delle ombre a quello della prospettiva. Dopo aver affermato che "astrologia (cioè l'astronomia, n.d.r.) nulla fa senza prospettiva (cioè l'ottica)", Pelacani, esaminando una serie di illusioni ottiche collegate alla percezione alterata della luce, associa l'ombra proiettata da una candela di un modello di sfera celeste, sospeso a un filo legato in un punto del suo circolo equinoziale, alla proiezione prospettica della stessa sfera ottenuta sostituendo alla sorgente luminosa l'occhio umano. Questa consustanzialità fra raggi luminosi e raggi visuali, consapevolmente o meno, rappresentò il primo passo verso un'elaborazione della teoria delle ombre all'interno del problema prospettico.

Ricordiamo che il termine *skiagraphia* è un composto greco di σκιά (ombra) e γραφή (disegno); generalmente tradotto come "pittura con opportuna distribuzione di ombre e di luce", in alcuni contesti si assume col significato 'disegno', 'pittura in prospettiva' o 'apparenza, illusione, adombramento'. Le fonti greche riconoscono nella *skiagraphia* una delle

componenti fondamentali della pittura, ma la mancanza di esempi pittorici dell'epoca, come abbiamo detto dianzi, non ci permette di desumerne la vera natura tecnico-artistica; le uniche testimonianze pervenuteci sono dunque di origine letteraria – coeve o successive alla formulazione del termine – o applicative all'interno dell'ambiente pittorico romano.

Si sa, come abbiamo già ricordato, che la *skiagraphia* fu ideata dal pittore ateniese Apollodoro (seconda metà del V secolo a. C.) e che il suo virtuosismo gli valse il soprannome di ὁ σκιαγραφός. Plinio e Quintiliano traducono *skiagraphia* con *lumen et umbrae* nei loro scritti già citati, e a tale tecnica attribuiscono la nascita dell'arte pittorica (come vedremo tra poco), distinta da quella del disegno. Lo stesso Plinio, parlando di Apollodoro, lo definisce *lumen artis*, sostenendo che: "hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit" [104], pur non precisando in che cosa consistesse questo dispositivo-chiave che distingueva la pittura dal disegno. Dal canto suo Vitruvio – forse non attingendo direttamente da fonti greche ma, presumibilmente, da traduzioni latine di testi tecnici ellenici, ora irreperibili – traduce *skiagraphia* con *adumbratio*.

L'idea che il termine alludesse a qualcosa di simile alla veduta prospettica, sembra essere stato avvalorato dalla tarda tradizione enciclopedica da due testimonianze fondamentali: la parziale omofonia fra σκιαγραφία e σκηνογραφία, termine quest'ultimo che dovrebbe riferirsi alla rappresentazione illusionistica in scenari dipinti per il teatro [105]; altra testimonianza è la raccomandazione di Aristotele e Platone che i dipinti realizzati con la *skiagraphia* vengano osservati da una certa distanza, in una posizione ottimale, giacché una loro fruizione ravvicinata li renderebbe incomprensibili.

Tuttavia studi più recenti, in particolare quello condotto da Eva Keuls, sembrano allontanare l'ambito di competenza di questa tecnica sia rispetto alla determinazione delle ombre che a una presunta resa pseudo-prospettica in epoca classica [106]. L'analisi di Keuls si basa proprio sull'esame di fonti letterarie greche ed ellenistiche, ma è soprattutto dalla lettura delle citazioni del *terminis technicus* fatte da Platone, di altre presenti in opere di Aristotele e dall'esegesi del "lumen et umbrae" pliniano che la studiosa americana ricava una personale e convincente interpretazione. Keuls ricorda il pensiero di Plinio, probabilmente desunto da un testo greco non pervenutoci sulla natura dei colori, così espresso:"Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna

vice sese excitante" [107] – laddove l'ultimo inciso può tradursi come "derivante la sua intensità dall'alternanza di colori contrastanti", a indicare che tale tecnica si basava sulla giustapposizione di piccole parcelle cromatiche contrastanti, percepibili però in una "fusione ottico-cromatica" se viste da una distanza opportuna.

Anche alcuni passi tratti dal *Teeteto*, dal Parmenide, da *Leggi*, dal *Fedone*, dalla *Repubblica*, e dal *Crizia* di Platone, e dalla *Retorica*, dal *Del Senso e dei Sensibili*, e dalla *Metafisica*, di Aristotele, indicano nella *skiagraphia* ora una costruzione cromatica che si rivela da lontano, ora la frammentazione *pointilliste* delle superfici dipinte, ora la reciproca intensificazione ricavata dai colori avvicinati per contrasto, ora l'epitome di inganno, illusione. In alcuni brani di queste opere, il termine appare spesso al centro di ambigue metafore filosofiche (in tali contesti, l'accezione più diffusa è sicuramente quella di 'illusione'), ma in altri la descrizione è sufficientemente circostanziata. Ad esempio nel *Parmenide*, allorché l'autore deve introdurre l'immagine della non esistenza dell'Uno, fa dire al suo collega filosofo (Parmenide, appunto):

> Un tale essere, per chi lo guardi da lontano e indistintamente, di necessità appare come unico; ma, a chi lo stia guardando da vicino e attentamente, ogni cosa appare infinita nel numero, poiché è privata dell'unità, che non esiste [...]. Proprio come le cose dipinte secondo la *skiagraphia* (ἐσκιαγραφημένα) viste come un'unica cosa da chi è posto a una certa distanza, appaiono essere nello stesso stato ed essere uguali [...]. Ma quando ci si avvicina loro, esse mostrano di essere una moltitudine e diverse e differenti dall'apparenza delle altre cose e ineguali l'una rispetto all'altra" [108].

La metafora platonica evidenzierebbe come, assimilate alle particelle dissimili che compongono l'essere, le macchie di colori contrastanti siano alla base della tecnica divisionistica indicata come *skiagraphia*. Il fatto poi che l'espressione (ὑπὸ τῆς παρ' ἀλλήλας θέσεως) usata da Platone per indicare, nella *Repubblica* (586c) la giustapposizione di colori contrastanti nella *skiagraphia*, sia la stessa impiegata da Aristotele in un brano di *Del Senso e dei Sensibili* relativo alla percezione cromatica (439b 20-23), confermerebbe l'ipotesi di Keuls secondo cui il termine avrebbe indicato – in epoca classica – una particolare tecnica di uso e di distribuzione del colore sulla superficie pittorica, e non esclusivamente l'impiego di ombre e chiaroscuri nel dipinto. Tale tecnica, basata sulla fusione dei colori di differenti tonalità, era, secondo la studiosa, in consonanza con la teoria cromatica greca e con le acquisizioni dell'ottica coeva. L'evoluzione se-

mantica del termine attraverserà i secoli, fino ad arrivare al Quattrocento e il Cinquecento per consegnarsi alla nostra attenzione in una veste, quella fissata da Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), non dimentica del suo remoto significato classico [109]. Ma per questa storia, rimando ad altri testi specialistici, in particolare a quelli che negli ultimi tre decenni hanno tentato di redigere, in modo affascinante e completo, la cosiddetta storia delle teoria delle ombre [110].

Corre l'obbligo infine ricordare la celebre leggenda relativa alla nascita del disegno che Leon Battista Alberti ricavò da Quintiliano [111]

> Diceva Quintiliano che pictori antiqui soleano circonscrivere l'ombre al sole, et così indi poi truovò questa arte cresciuta [112].

L'anneddoto è narrato anche da Athenagoras [113], da Plinio il Vecchio [114] ed è presente persino nella tradizione mitologica orientale [115]. Secondo tale leggenda, presente in gran parte della trattatistica sull'arte [116], le origini della pittura sono proprio riconducibili alla determinazione di un'ombra proiettata da una figura umana, quella dell'amante in partenza ricalcata dalla fanciulla corinzia Kore, figlia del vasaio Boutades [117]. Questo mito è stato variamente tradotto in forma iconografica nel corso dei secoli e, non sopravvivendone alcun esemplare classico di origine greca o latina, si può rintracciare in un dipinto di Bartolomé Esteban Murillo (1618 –1682), intitolato *El Cuadro de las Sombras* [118], una delle sue prime interpretazioni pittoriche.

7 | David Allan, *The Origin of Painting* ('The Maid of Corinth'), 1773. National Gallery of Scotland, Edinburgh. Accession number: NG 612.
8 | K. Friedrich Schinkel, *L'origine della pittura*, 1830. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Il soggetto letterario fu molto in voga nel periodo illuminista, dopo il 1770 la sua trattazione pittorica conobbe una rinnovata fortuna nel nascente *milieu* del classicismo romantico. In particolare, mi sembrano significative due versioni di questo tema mitologico: quella dello scozzese David Allan (1744-1796), intitolata *L'origine della pittura*, risalente al 1773 e conservata a Edimburgo [Fig. 7]; e quella di K. Friedrich Schinkel (1781-1841) che ha lo stesso titolo, risalente al 1830 ed esposta al Von der Heydt-Museum di Wuppertal [Fig. 8]. La prima ritrae Kore che, seduta in un interno [119] sulle ginocchia dell'amato ne disegna l'ombra del profilo proiettata su una parete dalla luce di una lampada ad olio.

Schinkel, invece, ritrae la stessa situazione – con i ruoli del disegnatore e del soggetto scambiati – in un esterno bucolico, in cui la fonte di luce che proietta l'ombra del profilo è quella solare. Queste traduzioni figurative del mito si prestano ad alcune considerazioni: nel quadro di Allan, l'architettura – simboleggiata dalla parete 'costruita' su cui si proietta il profilo – precede la nascita del disegno, mentre in quello di Schinkel l'ambientazione naturalistica mostra il contrario [120]. Inoltre, nella versione di Allan, essendo la sorgente luminosa approssimativamente puntiforme, la costruzione dell'immagine è riconducibile al metodo di proiezione centrale (e quindi della prospettiva); in quella di Schinkel, che prevede come sorgente di luce quella solare, il profilo della donna appare costruito in proiezione parallela.

Una precedente versione del soggetto, realizzata da Alexander Runcinam (1736-1785) nel 1771 (Penicuk House, Scozia), trasferisce la scena in una romantica ambientazione notturna in cui il profilo del giovane, questa volta assopito, è proiettato dalla misteriosa luce lunare su di un muro in rovina: qui la mano di Kore è materialmente sorretta da Cupido, a tradurre sensibilmente il gesto d'amore implicito nell'esecuzione del ritratto. È significativo che l'insistenza sul tema del disegno, nascente dalla linea di contorno di un'ombra, trovò in quegli stessi anni, una curiosa declinazione nelle cosiddette *silhouettes*:

> Giocate sull'aggressione percettiva e su quella persistenza ottica generate dal massimo contrasto offerto da figure nere in campo bianco (e più raramente viceversa), le *silhouettes* sono piccole immagini raffiguranti prevalentemente ritratti di profilo o scenette di genere abilmente ritagliate con le forbici su carta nera e successivamente incollate su fondo trasparente per venire proiettate [121].

Così la fascinazione per l'ombra, la volontà di trovare un antecedente classico a una tendenza del gusto – a metà strada fra arte e fisiognomica [122] – riassumeva in sé, attraverso le *silhouettes*, tutte le contraddizioni proiettive di molti secoli sul tema delle ombre: profili di figure, ritagliati come se fossero proiezioni d'ombra di oggetti illuminati dal sole, erano poi presentati nei salotti dell'epoca magnificati da un proiettore a fiamma, celebrando così una incredibile e inosservata mescolanza dei due tipi di proiezione, quella centrale e quella parallela.

L'argomento, apparentemente irrilevante, testimonia anzitutto l'importanza storica e mitologica dell'ombra, considerata come cellula generatrice del disegno, ma anche il problema della diversità delle ombre generate da sorgenti di luce diverse – problema che rappresentò un rebus, almeno in Occidente fino al XVII secolo, a cui non si sottrassero artisti come Leonardo da Vinci o Albrecht Dürer.

Note

1. L'occasione della stesura di questo saggio mi è stata fornita dai colleghi Monica Centanni (Iuav/dCP) e Giuseppe D'Acunto (Iuav/dCP) i quali mi hanno invitato a tenere una conferenza, nel maggio scorso, sui temi qui trattati all'interno del loro workshop intitolato "Attualità del Classico". Il saggio inoltre rielabora e amplia alcune osservazioni da me svolte, anni fa, nel mio volume Dall'*Antichità* al Medioevo, I volume di A. *De Rosa*, A. Giordano, A. Sgrosso, *La geometria nell'Immagine*, Torino 2000.

2. Per un inquadramento più generale del problema della rappresentazione nel mondo antico, si rimanda a: A. De Rosa, Dall'*Antichità* al Medioevo, cit.; R. Sinisgalli, Perspective in the Visual Culture of Classical Antiquity, Cambridge 2012; M. Scolari, Il disegno obliquo: una storia dell'antiprospettiva, Venezia 2005.

3. La grandezza della produzione pittorica greca è testimoniata, fra gli altri, anche da Plinio il Vecchio che, in un passo della sua Naturalis historia (XXXV, 118), afferma: "[...] sed nulla gloria artificium est nisi qui tabulas pinxere". Una testimonianza indiretta del successo riscosso a Roma dai quadri greci, dipinti tra il IV e il III secolo a.C. – al punto da essere esposti pubblicamente o in pinacoteche private (pinakothekai) – è fornito dalle copie musive tardo-ellenistiche o dalle riproduzioni inserite in pitture murali decorative, sopravvissute fino ai nostri giorni. Cfr. I. Bragantini, F. Parise Bodoni, Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo, "Dial. Arch.", s. III, 2, 1984.

4. J. White, Nascita e rinascita dello spazio pittorico, Milano 1971, p. 319.

5. Cfr. M. Robertson, The Place of Vase Painting in Greek Art, "Annual of the British School at Athens", XLVI, 1951.

6. È stato spesso osservato che una certa riluttanza nell'impiego delle leggi ottico-propsettiche nelle pitture vascolari greche sia in realtà imputabile alla configurazione geometrica delle stesse superfici fittili, così "continuamente sfuggenti" da produrre scorci ottici in modo naturale. Cfr J. White, op. cit., pp. 333-334.

7. Cfr. G. M. A. Ricther, Perspective in Greek and Roman Art, cit., pp. 21-26.

8. Si veda, in particolare, la kylix dipinta da Douris, ritraente un simposio, oggi a Firenze, preso il Museo Archeologico; o quella conservata presso il British Museum di Londra e firmata sempre da Douris. Cfr. J. Boardman, Vasi ateniesi a figure rosse, cit., pp. 138-139.

9. Cfr. G. M. A. Richter, op. cit., p. 29.

10. Tra i rilievi scultorei vanno segnalati gli splendidi fregi del Partenone (442-438 a.C.), o l'altrettanto famosa stele di Hegeso (Museo Nazionale, Atene; 400 a.C.); e per le pitture vascolari, la φιάλη (coppa) conservata presso il Museum of Fine Arts di Boston (440-430 a.C.), o lo ὄνος (boccale) attribuito al Pittore d'Eretria (Museo Nazionale, Atene; 420 a.C. circa).

11. Si veda, per esempio, l'hydria (British Museum, Londra) del Pittore di Meidias (attivo negli anni tra il 420 e il 390 a.C. circa) ritraente la 'consegna delle figlie di Leucippo ai Dioscuri', e la pyxis (British Museum, Londra) ove 'Afrodite conduce la quadriga trascinata dagli Eroti. Cfr. G. M. A. Richter, op. cit., pp. 32-36.

12. Polignoto è indicato da alcune fonti (per esempio, da Teofrasto citato in Plinio, Naturalis historia, VII, 205), come l'inventore della pittura; Plinio (ivi, XXXV, 54) invece attribuisce la paternità dell'invenzione ad Apollodoro. Cfr. R. Bianchi-Bandinelli, La conquista della prospettiva e del chiaroscuro nel V e nel IV secolo a.C., in "Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale", s.v. Pittura, Roma 1965, p. 211 e segg. Per quanto è possibile desumere dalla contemporanea pittura vascolare e soprattutto dalla descrizione degli affreschi murari presso Delfi, fornita da Pausania (x, 25-31), "la maggiore innovazione attribuibile a Polignoto consiste essenzialmente nell'introduzione di linee di base irregolari sulle quali si stagliavano o si celavano le figure. La collocazione di queste ultime su differenti livelli e la sovrapposizione dei piani davano luogo ad un certo effetto di profondità". Cfr. M. Schild-Bunim, Space in medieval painting and the forerunners of perspective, New York 1940, p. 22.

13. Cfr. Platone, Il Sofista, Firenze 1952, a cura di V. Arangio-Ruiz, Bari 1951. Per una completa disamina dei passi in oggetto, sub specie prospettica, si rimanda a R. Bianchi-Bandinelli, Osservazioni storico-artistiche ad un passo del 'Sofista' platonico, in *Miscellanea in onore di U. E. Paoli*, Firenze 1955 (ripubblicato in "Archeologia e Cultura", Napoli 1961). Si vedano anche, M. P. Schuhl, Platon et l'art de son temps, "Artes plastiques", Parigi 1952; e M. H. Pirenne, Le lois de l'optique et la libertè de l'artiste, "Journall de psychologie normale et pathologique", 60, 1963.

14. R. Bianchi-Bandinelli, Platone e le arti figurative, in "Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale", v. Platone e Aristotele, Roma 1965, p. 229. La posizione polemica di Platone deve necessariamente inquadrarsi in una più ampia contrapposizione tra una visione del mondo – quella appunto platonica, caratterizzata da un ordine costituito, trascendente e eterno – e quella riconducibile ad Anassagora e Democrito, più propensa a "impostare il problema della realtà su di un piano sperimentale e concreto, e logico-linguistico". Cfr. Ivi, p. 227. Si veda in proposito anche il recente saggio a firma di M. Huber, Della prospettiva: sul rapporto tra 'pensare' e 'vedere' partendo dal Timeo di Platone, in R. Sinisgalli, a cura di, "La Prospettiva/Fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno", Firenze 1998, pp. 43-55.

15. L'abilità di Apollodoro nell'uso di questa tecnica gli valse il soprannome di ὁ σκιαγραφός Secondo Plinio, "egli fu il primo ad insegnare la rappresentazione realistica di ciò che appare e a conferire la giusta distinzione all'arte della pittura". Cfr. Plinio, Naturalis historia, XXXV, 60. L'omofonia dei termini skiagraphia e skenographia (termine usato da Esichio proprio in relazione ad Apollodoro) potrebbe lasciare intendere che al

celebre pittore sia attribuibile l'introduzione in pittura delle ombre portate. Quest'innovazione lessicale avrebbe dunque aggiunto realismo alla rappresentazione, dal momento che essa "tende a rendere la parte inferiore del piano pittorico perpendicolare alle figure, creando così l'effetto di un piano di calpestio orizzontale". Plinio ricorda che le opere (tabulae) di Apollodoro furono le prime a costringere l'osservatore in un punto preciso di fruizione (tenere oculos, ὄψεις κατέχειν). Cfr. M. Schild-Bunim, op. cit., p. 27. Si veda inoltre, E. Loewy, Rendering of Nature in Early Greek Art, Londra 1907.

16. R. Bianchi-Bandinelli, Platone e le arti figurative, cit., p. 228.

17. R. Bianchi-Bandinelli, Osservazioni storico-artistiche ad un passo del 'Sofista' platonico, cit., p. 87 e segg. A una conclusione alternativa rispetto a quella del Bianchi-Bandinelli giunge E. Keuls, Skiagraphia once again, "American Journal of Archeology", 79/1975, per altro smentita da una nota di E. G. Pemberton in ibidem. Cfr. inoltre A. De Rosa, Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre, Torino 1996; e R. Pierantoni, Monologo sulle stelle, forme della luce dalle origini alle fini dei mondi antichi, Torino 1994.

18. Cfr. Vitruvio, De architectura Libri X, Libro VII, Praefatio, 10-11: "Infatti Agatarco per primo, quando Eschilo rappresentò una tragedia ad Atene costruì una scena e lasciò uno scritto su di essa. Stimolati da lui anche Democrito e Anassagora hanno scritto sullo stesso argomento".

19. Agatarco di Samo (470-450 a.C.) fu appunto autore di scene teatrali per Eschilo e della decorazione pittorica della casa di Alcibiade. Cfr: M. Cagiano de Azevedo, *Agatharcos, in* "Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale", vol. 1, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1958.

20. R. Bianchi-Bandinelli, Platone e le arti figurative, cit., p. 228.

21 R. Bianchi-Bandinelli, Osservazioni storico-artistiche ad un passo del 'Sofista' platonico, cit., p. 91.

22. Ivi, p. 89.

23. Si pensi così al passaggio dalla geometria piana alla stereometria, avvenuto appunto proprio al tempo di Platone, e di cui vi è indizio nella Repubblica, in cui la stereometria è appena nota, e nel Teeteto e nelle Leggi in cui la stereometria è sempre più conosciuta e discussa; si pensi alle conseguenti discussioni sulle proiezioni, sulle leggi ottiche, sulle rifrazioni degli specchi, trattate da Platone nel Timeo, ove per altra via si ritorna alla questione della prospettiva e degli inganni ottici, e infine alle generazioni coniche di Menechmos, del tempo di Platone. Cfr. R. Bianchi-Bandinelli, Platone e le arti figurative, cit., p. 229.

24. Con l'aggettivazione 'frontale-composta', White intende riferirsi all'immagine pseudo-ortogonale del fronte principale di un oggetto prismatico cui si accoppia, in continuità figurativa, anche quella di un prospetto laterale, talvolta eseguito in leggero scorcio. Cfr. J. White, op. cit., p. 20 e seg.

25. J. White, op. cit., p. 328.

26. Ivi, p. 331.

27. Ivi, p. 336.

28. Oggi presso il Museo Martin von Wagner dell'Università di Würtzburg, e risalente al 350 a.C. Cfr. H. Bulle, Eine Skenographie, "Winckelsmannprogramm der Archälogischen Geselschaft" n. 94, 1934.

29. R. Bianchi-Bandinelli, Platone e le arti figurative, cit., p. 229.

30. Cfr. E. Panofsky, La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti, Milano 1980, pp. 89-90.

31. Vitruvio, I dieci libri dell'architettura, tradotti e commentati da Daniele Barbaro (1567), con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Moresi, Milano 1987, p. 29. Si noti che Vitruvio sostiene che le tre species erano note anche presso i greci che le chiamavano ἰδέαι. Cfr. M. T. Bartoli, Ichnographia, othographia, scaenographia, "Studi e Documenti di Architettura", n. 8, 1978. Tuttavia non esistono prove documentarie circa l'esistenza di piante ed elevati – di progetto o di rilievo – nella Grecia antica, e questa assenza è giustificata, secondo J. A. Bungaard che si riferisce al caso dei Propilei dell'Acropoli di Atene *in Id., Mnesicles, a greek architect at work, Oslo 1957(, all'alto grado di standardizzazione proporzionale tipico dell'architettura greca. Secondo il Perez-Gomez, una corretta interpretazione dell'originale termine greco dovrebbe rimandare, non tanto al semplice concetto di disegno (come è invalso a partire dalla traduzione vitruviana, operata da Claude Perrault, nel 1684), quanto alla nozione aristotelica di 'immagine-rappresentazione' nota come φαντασία, la quale si distingue "sia dalla percezione che dal pensiero, anche se essa non può esistere senza percezione e costituisce una precondizione per il disegno. Le ideae nel contesto del De architectura non sono soltanto i disegni fisici intesi nel senso moderno. Piuttosto, una simile categoria implica pure la qualità elusiva degli strumenti umani di rappresentazione caratterizzanti gli inizi della nostra tradizione, occupando e rivelando effettivamente uno spazio tra l'Essere e il divenire. Esse sono immagini mentali affini ai sogni oracolari che, in quanto generatrici di architettura, possiedono la fissità che abbiamo finito per associare al disegno e alla scrittura, senza mai abbandonare l'effimericità del mondo vivente e del linguaggio parlato" (cfr. A. Perez-Gomez, Architectural representation..., cit., p. 97). Tuttavia un'altra affermazione vitruviana – in cui si legge che "[...] per quanto riguarda la geometria [...] essa insegna principalmente l'uso del compasso; è soprattutto grazie a lei che sono assicurate le rappresentazioni degli edifici nelle loro ubicazioni" (De architectura, I-4, p. 5) – potrebbe lasciare intendere che l'ichnographia consistesse nel tracciamento sul terreno del cantiere della pianta dell'edificio in scala 1:1, avendo l'architetto romano opus in mente conceptum. Cfr. J. J. Coulton, Ancient greek architect at work. Problem of Structure and Design, New York 1977; Id., Incomplete preliminary planning in greek archietcture: some new evidence, in AA. VV., *Le dessins d'architetcture dans la sociétés antiques*, Actes du Colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984, Strasburgo 1985.

32. Vitruvio, op. cit., p. 29. Secondo P. Fleury (in Id., Introduction au Livre I de l'architecture, de Vitruve, Parigi 1990), il termine ortographia non designerebbe la rappresentazione dell'elevato nel suo complesso di un edificio, bensì soltanto quella della facciata principale, non contemplando anche la resa grafica delle facciate laterali. Inoltre, Vitruvio "non precisa mai quando si riferisce a documenti grafici, quale sia la loro destinazione e quale il loro grado di elaborazione. Egli pone sullo stesso piano, tra le conoscenze indispensabili all'architetto, l'arte del disegno per gli schizzi colorati e la padronanza della geometria per l'insediamento degli edifici sul terreno...è lecito allora domandarsi se la scaenographia appartenga alla stessa famiglia delle proiezioni ortogonali in pianta o in elevato". Cfr. P. Gros, La rôle de la scaenographia dans les projets architecturaux du début de l'empire romain, in AA. VV., *Le dessins d'architetcture dans la sociétés antiques* , cit., pp. 238-239.

33. Ibidem. Per un'analisi sintetica dell'impatto che l'edizione vitruviana del Barbaro esercitò sull'idea di 'disegno' cinquecentesca in ambiente veneto, si veda M. Brusatin, Storia delle linee, Torino 1993, p. 30 e seg. Cfr. anche, W. Oechslin, Geometry and Line. The Vitruvian 'Science' of Architectural Drawing, "Daidalos" n. 1, settembre 1981.

34. D. Gioseffi, Perspectiva Artificialis..., cit., p. 20. La traduzione del Gioseffi si basa sull'e-

dizione del testo vitruviano pubblicata al Lipsia nel 1912 e curata da F. Krohn. Si veda anche D. Gioseffi, voce Prospettiva, cit., p. 131 e seg.

35. J. White, Nascita e Rinascita dello spazio pittorico, cit., p. 340.

36. D. Gioseffi, op. cit., pp. 20-21. Analoghe affermazioni, circa le origini della scenografia, si ritrovano nella Vita di Eschilo. Aristotele (Poetica, 4), invece, ne attribuisce la paternità a Sofocle, autore più incline al naturalismo, e dunque più propenso ad accettare scenografie maggiormente illusorie. Diogene Laerzio (9, 48) attribuisce a Democrito, oltre a quello sulla pittura (Περὶ ζῳγραφίης), anche un trattato sulle proiezioni cartografiche (ἐκπετάσματα) e uno sul 'disegno con raggi' (ἀκτινογραφία). Cfr. D. Gioseffi, voce Prospettiva, cit., p. 132. Si veda anche il recente saggio di F. Camerota, Scaenographia, nel catalogo collettaneo della mostra "Homo faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei", Napoli-Milano 1999, pp. 233-235.

37. Vitruvio annovera, tra gli strumenti di cui dispone l'architetto per tradurre l'idea in disegno, e il disegno in architettura costruita, oltre al circinus (compasso), anche l'euthygrammus (la riga), il protractor (lo squadro), la libra (la livella), e infine la linea. Cfr. W. Oechslin, op. cit., p. 25.

38. J. White, op. cit., p. 341. Si veda anche E. Panofsky, La prospettiva come forma simbolica, cit., pp. 83-84 n. 19.

39. Cit. in M. Boffito, Dentro la geometria/Sui prodromi di geometria proiettiva, evoluzione storica e applicazioni, Genova 1989, p. 39.

40. La riscoperta del De Rerum Natura, completamente ignorato nel Medioevo, si deve a Poggio Bracciolini, mentre la sua prima edizione a stampa risale al 1470 (Brescia), nella versione curata da Ferdinando Bresciano.

41. "Porticus aequali quanvis est denique ductu, stansque in perpetuum paribus suffulta columnis, longa tamen parte ab summa cum tota videtur, paulatim trahit angusti fastigia coni, tecta solo iungens atque omnia dextera laevis, donec in obscurum coni conduxit acumen". Cfr. Lucrezio, De Rerum Natura, IV, vv. 426-31. Per un esame critico della posizione di Lucrezio sull'ottica, si veda V. Ronchi, op. cit., pp. 27-34.

42. Cfr. Seneca (Cordova, 5-4 a.C. /Roma 65 d.C.), De beneficiis, VII, I, 5; e id., Naturalium Quaestionium Libri VII, I, 3, 9; Sesto Empìrico (II-III sec. d.C.), Ipotiposi pirroniane, I, 118.

43. L. Vagnetti, De Naturali et Artificiali Perspectiva, cit., p. 115.

44. Ibidem.

45. Cfr. J. White, Nascita e rinascita dello spazio pittorico, cit., pp. 348-349. Per la definizione di punto principale si rimanda a A. Sgrosso, La rappresentazione geometrica dell'architettura, Torino 1996.

46. G. M. A. Richter, Perspective in Greek and Roman Art, cit., p. 59.

47. Cfr. A. di Tuccio Manetti, Vita di Ser Brunelleschi (fine del XV sec.), I ed. a stampa a cura di D. Moreni, Firenze 1812. Per una sintetica disamina della 'polemica sulla prospettiva degli Antichi', si veda L. Vagnetti, De Naturali et Artificiali Perspectiva, cit., pp. 124-128.

48. Cfr. E. Panofsky, Die Perspektive als 'Symbolische Form', "Vortäge der Bibliothek Warburg", (1924-25), Lipsia e Berlino 1927 (ed. italiana cit.).

49.Τὰ ἴση μεγέθη καὶ παράλληλα ἄνισον διεστηκότα ἀπὸ τοῦ ὄμματος οὐκ ἀναλόγως τοῖς διαστήμασιν ὁρᾶται. Cfr. R. Tobin, Ancient perspective and Euclid's Optics, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 53, 1990, pp. 14-41.

50. Cfr. G. Desargues, Example de l'une des maniéres univreselles du S.G.D.L. touchant la

partique de la perspective..., Parigi 1636.

51. Per il Gioseffi, le integrazioni di Archimede e il metodo di esaustione di Eudosso costituirebbero precoci anticipazioni del moderno concetto di limite. Cfr. D. Gioseffi, Perspectiva Artificialis..., cit., pp. 23-24.

52. E. Panofsky, La prospettiva come "forma simbolica", cit. p. 44.

53. La decorazione parietale è oggi conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 9625).

54. E. Panofsky, La prospettiva come "forma simbolica", cit. pp. 44-45.

55. Una recente ed informata analisi del contributo panofskyano alle 'fondazioni curvilinee' della storia della prospettiva si trova in J. Elkins, Poetics of perspective, Ithaca e Londra 1994, pp. 181-216. Si veda, inoltre, P. Spinicci, Il Palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica, Milano 1997, p. 214 e seg.

56. Cfr. A. Flocon, A. Barre, Curvilinear perspective. From visual space to constructed image, Berkeley e Los Angeles, 1987, p. 104 e e seg.

57. Cfr. A. Sgrosso, Il problema della rappresentazione attraverso i tempi, cit., p. 27 e seg. Si veda anche il sito web all'indirizzo www.iuav.unive.it/dpa/ricerche/trevisan/euclid.htm, in cui C. Trevisan esamina la 'costruzione panofskyana' per i dipinti del II Stile pompeiano, fornendone interessanti interpretazioni grafiche realizzate al computer. Cfr. C. Trevisan, La prospettiva degli Antichi nella costruzione proposta dal Panofsky. Analisi e confronto, "Disegnare, idee, immagini", n. 17, 1999.

58. D. Gioseffi, Perspectiva Artificialis..., cit., p. 134 n.59.

59. Ivi, p. 135.

60. H. G. Beyen, Die antike Zentralperspektive, "Archäologischer Anzeiger des Jarbuchs des deutschen archäologischen Institutes", 1939 pp. 47-72; id., Die pompejanische Wanddekoration von zweiten bis zum vierten Still, vol. I, l'Aja 1938; vol. II, L'Aja 1960. Secondo il Gioseffi, all'archeologo olandese Beyen si dovrebbe riconoscere il torto, nella interminabile querelle sulla prospettiva degli Antichi, di "concedere troppo ai suoi avversari e d'essersi lasciato qualche poco fuorviare anche lui dalle brillanti ma capziose illazioni del Panofsky sull'assioma degli angoli, tanto da accogliere - in certa misura - anche considerazioni che non c'entrano con l'assunto, né con la prospettiva". Cfr. D. Gioseffi, op. cit., p. 15.

61. D. Gioseffi, ivi.

62. Cfr. A. M. G. Little, Scaenographia, "The Art Bulletin", n. 18, 1936; id., Perspective and Scene Painting, "The Art Bulletin" n. 19, 1937.

63. Cfr. G. J. Kern, Das Jahreszeitenmosaik der Münchner Glyptothek und die Skenographie bei Vitruv, "Jarbuch der Deutschen Arcäologischen Institutus" n. 53, Berlino 1938, pp. 254-264.

64. Per le critiche al 'metodo' pseudo-prospettico del Kern, si rimanda a M. Schild-Bunim, Space in Medieval Pinting..., cit., pp. 26-27; e a D. Gioseffi, Perspectiva artificialis..., cit., pp. 26-28.

65. D. Gioseffi, op. cit., pp. 28-37

66. "August Mau suddivise la pittura romana in quattro successivi sistemi di decorazione parietale. Infelicemente definì questi sistemi 'stili', sebbene essi si trasformino stilisticamente. Tuttavia si è conservata la definizione di primo, secondo, terzo e quarto stile sottolineando che si tratta di sistemi decorativi e non di fasi stilistiche". Cfr. K. Schefold,

Il significato della pittura pompeiana, in AA. VV., "La pittura di Pompei", Milano 1990, p. 13. Si veda inoltre P. Giardiello, Lo spazio della decorazione/Gli stili pompeiani: analisi e interpretazione, (tesi di dottorato), Napoli-Milano 1995.

67. E. M. Moormann, La pittura romana fra costruzione architettonica e arte figurativa, in A. Donati, a cura di, "Romana Pictura. La pittura romana, dalle origini all'età bizantina", Milano 1998, p. 14.

68. Ibidem, p. 17.

69. Vitruvio, De architectura..., cit., VII, 5.2.

70. "Nelle dimore tradizionali, in uso a una sola famiglia con relativa servitù, la luce entrava in quantità dai peristili, filtrava negli atrii, mentre gli ambienti lungo la facciata, quelli di minore importanza, e i lunghi ambulacri a fianco degli spazi aperti risultavano bui e privi di luce diretta". Cfr. E. Moormann, op. cit., p. 14.

71. A. M. G. Little, Perspective and scene painting, "Art Bulletin" n. 19, 1937, p. 491.

72. A. M. G. Little, Scaenographia, "Art Bulletin" n. 18, 1936. L'autore, in questo articolo come in quello precedentemente citato, ammette come plausibili le conclusioni del Panofsky circa la conoscenza presso gli antichi di una prospettiva 'angolare'.

73. Cfr. S. F. Ramallo Asensio, N. Röring, a cura di, La Scaenae Frons en la Arquitectura Teatral Romana, Cartagena 2010.

74. I periaktoi (περίακτοι) erano dei passaggi laterali alla scena realizzati con tavole o prismi girevoli su cui erano dipinti paesaggi o figure umane, con funzione analoga a quelle della quinte. Di essi ci parla Vitruvio (De architectura, V, vi, 8) e, nel II sec. a.C., Polluce (Onomasticon, IV, 126).

75. Cfr. R. A. Tybout, Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil, in AA. VV., *Functional and spatial analysis*, Leiden 1993; id., Aedificiorum figurae. Unttersuchungen des frühen Zweiten Stils, Amsterdam 1989.

76. D. Gioseffi, Perspectiva artificialis..., cit., p. 37.

77. H. G. Beyen, Die antike Zentralperspektive, cit., p. 56.

78. "Da tutto ciò dovrebbe risultare chiaro che le prospettive pompeiane non sono approssimazioni o tentativi, ma costruzioni matematiche in tutto simili alle moderne. Solo che spesso risultano innestate su di un sistema decorativo non prospettico". Cfr. D. Gioseffi, Perspectiva artificialis..., cit., p. 46.

79. Ivi, p. 37.

80. Cfr. G. T. Doesschate, Perspective, Fundamentals, Controversial, History, Nieuwkoop 1964, p. 99 e seg.

81. Le colonne poste alle due estremità, invece, rispettano solo nelle linee dei 'dadi' superiori la convergenza unica verso il punto 'principale', mentre le relative ipobasi "per contro tirate parallele alle due interne". Ivi, p. 39.

82. S. De Caro, a cura di, Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli 1994, p. 148.

83. Cfr. G. F. Carettoni, Due nuovi ambienti dipinti sul Palatino, "Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.", XLVI/1961; H. Milesh, La villa romana, Firenze 1990. Le incoerenze prospettiche presenti in numero limitato nelle parti basamentali di questo affresco sono esaminate e 'difese' dal Gioseffi in, voce Prospettiva, cit., pp. 133-134.

84. J. White, Nascita e rinascita dello spazio pittorico, cit., p. 351. Si veda anche H. G. Beyen, Die antike Zentralperspektive, cit., p. 255 e seg.

85. J. White, op. cit., pp. 351-352. Per un'analisi dei possibili schemi prospettici del ciclo di

affreschi presso la Casa del Labirinto, alla luce delle moderne teorie prospettiche, si veda il recente lavoro interpretativo dell'arch. A. Trincone [Il disegno di architettura nella pittura parietale del Secondo Stile a Pompei, (tesi di laurea; relatore: prof. Mariella Dell'Aquila), Napoli 1996-97]. All'interpretazione delle pitture parietali della Villa di Poppea ad Oplonti è invece dedicata la tesi di M. I. Pascariello [Il progetto di illusione nella Villa di Oplonti, (tesi di laurea; relatore: prof. Mariella Dell'Aquila), Napoli 2000].

86. V. M. Stocka, Il Secondo Stile, in AA. VV., "La pittura di Pompei", Milano 1990, p. 217.

87. Cfr. P. Florenskij, La prospettiva rovesciata e altri scritti, Roma 1990, pp. 82-87.

88. Cfr. G. Hauck, Die subjektive Perspektive un die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls, Stoccarda 1875.

89. P. Spinicci, Il Palazzo di Atlante, cit., p. 241.

90. J. White, cit., p. 363. Circa le problematiche dello sguardo e dell'osservatore nell'antichità, si rimanda a I. Rizzini, L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico, cit.

91. J. White, cit., p. 362. Cfr. anche A. M. G. Little, Perspective and scene painting, cit., pp. 492 e seg.

92. D. Gioseffi, voce Prospettiva, cit., p. 134.

93. Inv. 9406.

94. V. Sampaolo, Scheda 13. Paesaggi architettonici, in AA. VV., "Romana Pictura", cit., p. 274.

95. Ibidem. Un utile raffronto, in relazione a quest'ultimo dipinto può condursi con un altro paesaggio (20-45 d.C.), conservato sempre a Napoli (Museo Archeologico Nazionale, inv. 111478), ove si riscontra un'analoga 'prospettiva' forzata di una struttura colonnata a forma planimetrica di 'C'.

96. Le pitture dell'*Odissea* (rinvenute tra il 1884 e il 1849 a via Graziosa, sul colle Esquilino), sono oggi conservate presso i Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano. Cfr. n.39.

97. Il Gioseffi ha realizzato, per via grafica, una 'restituzione delle scale delle altezze' del dipinto in questione, ravvisandovi una coerenza procedurale paragonabile, ad esempio, a quella impiegata successivamente dal Troili (G. Troili, Paradossi per praticare la prospettiva..., Bologna 1672). D. Gioseffi, voce Prospettiva, cit., p. 133.

98. Per un sintetico regesto delle modalità rappresentative di piccoli oggetti prismatici - in particolare di arredo domestico - nella pittura parietale romana, si veda G. M. A. Richter, Perspective in Greek and Roman Art, cit., p. 49 e seg.

99. È sempre Vitruvio a descriverci le megalographie (letteralmente 'grandi pitture') nel De arch. (V, 6.9). "Si tratta di figure umane o mitologiche, di grandezza quasi naturale che sembrano muoversi sopra un podio (sempre di colore verde), mentre lo sfondo è decorato con campi di marmi finti". Cfr. E. M. Moormann, La pittura romana..., cit., p. 19.

100. Si definisce catòttrica quella parte dell'ottica che studia i fenomeni di riflessione della luce (dal greco κάτοπτρον, specchio).

101. Cfr. Euclidis Optica: Opticorum Recensio Theonis, Lipsia 1895.

102. Al-Kindi (Abu Yusuf Ya'Qub ibn Ishac Al-Kindi), De Aspectibus (o De Visu), s.d.(cfr. Alkindi, Tideus und Pseudo-Euklid: Drei optische Werke, ed. Axel Anthon Bjornbo, "Abbandlungen zur Geschichte der matematischen Wissenschaften", XXXVI, 3, 1912); Roger Bacon, Tractatus de multiplicatione specierum, in *Opus majus of Roger Bacon*, ed. J.H.Big-

gs, ii, Oxford 1897; John Pechkam, Perspectiva comunis Libri tres, 1277-1279

103. Le osservazioni di Theone di Alessandria (contenute nel suo Opticorum Recensio Theonis, IV secolo, pubblicato per la prima volta a Lipsia nel 1895, a cura di J. L. Heiberg) in merito alla propagazione rettilinea della luce si possono sintetizzare nella sua affermazione che "ombre più grandi dei corpi che le proiettano sono prodotte da sorgenti luminose più piccole dei corpi, e per converso ombre più piccole dei corpi che le proiettano sono generate da sorgenti luminose più grandi". Cfr T. Da Costa Kaufmann, Perspective of shadows: the history of the theory of shadow projection, "Journal of the Warburg and Courtald Institutes", XXXVIII 1975, p. 265.

104. Plinio il Vecchio, op. cit., vol. XXXV, p. 60. (trad. "Egli fu il primo a insegnare la rappresentazione realistica di ciò che appare e a conferire la giusta distinzione all'arte della pittura")

105. Come abbiamo già ricordato, Vitruvio, nella prefazione al VII libro del De architectura Libri X, ricorda che: "Infatti Agatarco per primo, quando Eschilo rappresentò una tragedia ad Atene costruì una scena e lasciò uno scritto su di essa. Stimolati da lui anche Democrito e Anassagora hanno scritto sullo stesso argomento".

106. Cfr. Keuls, E., Skiagraphia once again, "American Journal of Archeology", n. 79, 1975, pp. 1-16.

107. Plinio il Vecchio, op. cit., vol. XXXV, p. 29.

108. Platone, Parmenide, 165c-d.

109. Cfr. G. P. Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, Milano 1585, I p. 367.

110. Sul tema delle ombre in relazione alla storia dei metodi di rappresentazione e, in particolare, allo sviluppo della prospettiva in Occidente, si rimanda a: A. De Rosa, Geometrie dell'ombra: storia e simbolismo della teoria delle ombre, Milano 1197; Ernst H. Gombrich, Ombre, Torino 1997; M. Baxandall, Ombre e lumi, Torino 2003; D. Calisi, Luce ed ombra nella rappresentazione Rilettura storica e sperimentazioni eidomatiche, Roma 2015.

111. Cfr. Quintiliano, De institutione oratoriae, x, ii. 7 "… non esset pictura, nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscriberet".

112. L. B. Alberti, Della pittura, a cura di L. Mallé, Firenze 1950, p.64, 118 n. 9.

113. Cfr. Athenagóras (II sec. d. C.), The Apologetiks of the Learned Athenian Philosopher Athenagóras, Londra 1914.

114. Cfr. Plinio il Vecchio, Storia Naturale, vol. XXXV, p. 151.

115. Un esame delle implicazioni magiche di questa leggenda, con esempi tratti dalla produzione artistica sia occidentale che indiana e kalmuchiana, si può trovare in Kris, E., Kurz, O., Die Legende vom Künstler; ein geshichtlicher Versuch, Vienna 1934 (trad. it., La leggenda dell'artista, Torino 19822).

116. Anche Leonardo, nel suo *Trattato*, allude a tale leggenda, così come il Vasari che, nel suo Proemio alle "Vite…", cita la versione descritta da Plinio il Vecchio. Analoghe citazioni si trovano nell'edizione inglese del De pictura veterum (Londra 1638) dell'olandese Franz Junius, e nel De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité (Parigi 1660) di André Félibien.

117. Anche Benvenuto Cellini suggeriva, per ritrarre modelli umani in "virtù degli scorci", di impiegare le ombre degli stessi proiettate, su di un muro, da una candela posta loro difronte: le silohuettes così ottenute si completano con l'aggiunta delle linee "non mostrate dalle ombre". Cfr. Cellini, B., La vita. I trattati. I discorsi, a cura di P. Scarpelli, Roma 1967.

118. 1660 circa, Bucarest, Muzeul de Artâ. Il quadro di Murillo era destinato, significativamente, alla Capilla de los Pintores, collocata nella chiesa parrocchiale di San Andrès, a Siviglia. Nel cartiglio posto alla destra delle figure umane ritratte si legge: "Tubodelasombra/ Origen/ Laqueadmirasher/ mosura/ Enlacelebrepin/ Tura".

119. Si tratta dell'interno del laboratorio del padre della fanciulla, Boutades il vasaio.

120. È significativo che la versione di Schinkel preveda questa variante, giacché egli era anzitutto architetto e, in quanto tale, "obbligato a mostrare il disegno preliminare in un ambiente pre-architettonico, perché senza disegno non vi sarebbe architettura, o almeno alcuna architettura classica costruita sulle linee della definizione geometrica". Cfr. Evans, R., Traduzione dal disegno all'edificio, "Casabella" n. 530, Milano Dicembre 1986, p. 47.

121. P. Pallottino, a cura di, Il Libro delle Ombre, Milano 1983, p. X. Cfr. anche M. Brusatin, Storia delle linee, Milano 1993, pp. 102-103.

122. Cfr., in particolare, J. C. Lavater, Physiognomische Fragmente, Londra 1797.

English abstract

This essay reconstructs the intimate meaning of two Greek words, *skenographia* and *skiagraphia*, and their literary use in the Ancient World. These two homophonic expressions, are characterised by very different meanings. Their history is intertwined in specialised texts on architecture (see Vitruvius, *De architectura libri decem*) but also in some philosophical works (see Plato, *The Republic* and *The Sophist*; and Titus Lucretius Carus, *De Rerum Natura*). The comparison between the various meanings that these terms have assumed over time has given rise to a rush of critical hypotheses on their influence in the world of pictorial (now lost) and vascular (partially available) representation, in the Greek and Latin world: here we will try to summarise and compare them, with particular attention to the history of shadow theory in the figurative culture of the West. This is indissolubly linked to the origins of drawing, through the renowned myth told by Pliny the Elder in his *Naturalis Historia*, where it appears to be linked to an act of love.

Le message des papillons

Georges Didi-Hubermann

Se soulever. D'abord soulever sa peur. La jeter au loin. Voire la jeter directement à la face de celui ou de ceux qui tirent leur pouvoir d'organiser nos peurs. C'est aussi soulever son désir. C'est le prendre — et avec lui son expansive joie — pour le jeter en l'air, en sorte qu'il s'étende dans l'espace que nous respirons, l'espace d'autrui, l'espace public et politique tout entier. Il y a deux images de cela — deux images concomitantes — dans l'admirable film, longtemps censuré, de Mikhaïl Kalatozov *Soy Cuba*. Elles font référence au soulèvement populaire, et d'abord estudiantin, qui avorta en 1956 dans les rues de Santiago de Cuba et de la Havane. La première image est celle d'un brûlot : on y voit de jeunes étudiants jeter des coktails Molotov sur l'écran de cinéma d'un drive-in où l'on projette les images officielles du dictateur Fulgencio Batista. Un 'brûlot', c'était autrefois un navire chargé de matières inflammables ou explosives, destiné à percuter, pour l'embraser, un bâtiment ennemi. On le dit à présent d'écrits politiques subversifs, voire de tracts appelant à la révolte.

L'autre image, justement, est celle de tracts dispersés par les mêmes étudiants révolutionnaires. *Les papillons* — ainsi les nomme-t-on, souvent, à raison de leur taille et à la différence des 'placards', par exemple — s'élèvent vers les nuages, sans que l'on sache encore si leur message va se perdre dans le vide du ciel, ou bien si leur puissance d'expansion montre là son caractère irrésistible. Les papillons de papier s'élèvent : on ne sait pas qui recevra, ici ou ailleurs, porté par le vent, leur message de soulèvement. C'est comme un moment de lyrisme extrême inclus dans la logique implacable d'une scène de violence extrême (une scène de répression policière sur le grand escalier de l'Université de La Havane, elle évoque donc irrésistiblement le grand massacre du *Cuirassé Potemkine* sur l'escalier Richelieu d'Odessa). Moment lyrique et moment fragile : que valent ces pauvres papillons appelant, en dernier recours, les nuages à la révolte, quand les jeunes révoltés se font eux-mêmes, juste en dessous, assassiner par la police ?

Moment nécessaire, pourtant : moment du *malgré tout*. Les tracts que l'on voit ici s'élever vers le ciel — le contraire, donc, des tombereaux de propa-

Mikhaïl Kalatozov, *Soy Cuba*, 1964, photogramme du film (les tracts s'élèvent dans le ciel).

gande déversés sur Cuba par les avions de l'US Air Force, par exemple — seraient à l'espace politique ce que les lucioles sont à une nuit d'été ou ce que les papillons sont à un jour plein de soleil. À savoir l'indice d'un désir qui vole, qui va où il veut, qui insiste, qui persiste, qui résiste en dépit de tout. Il y a une double acception du mot *tract*. C'est, d'un côté, un 'court traité' : genre littéraire ayant donné ces opuscules ou brochures innombrables traitant, depuis le XVe siècle, de questions politiques, morales ou religieuses. C'est, d'un autre côté (et selon une acception plus récente), une simple petite feuille de propagande politique diffusée de mains en mains. Dans les deux cas survit étymologiquement le substantif latin *tractatus*, qui signifie l'action de traiter un sujet, de mener une délibération, une discussion ou un sermon ; mais aussi — et avant tout — l'action de toucher pour saisir, pour traîner quelque chose ou quelqu'un hors de sa place habituelle.

Spinoza a fabriqué des 'tracts' dans les deux sens du mot : aussi bien le considérable *Tractatus theologico-politicus* que le modeste placard *Ultimi Barbarorum* qu'il rédigea et voulut lui-même coller sur les murs de La Haye après le meurtre des républicains Jan et Cornelis de Witt en 1672 (mais son ami Van Spick le retint à bon escient, car Spinoza eût été probablement massacré à son tour).

Le texte du premier (le 'traité') a été pieusement imprimé, transmis de génération en génération, tandis que celui du second (le 'tract') n'est plus lisible depuis bien longtemps, du moins à ma connaissance. La forme tract serait-elle vouée au paradoxe d'être un écrit… mais qui ne 'reste' pas ? Un écrit qui 'vole' ou qui 's'envole' à l'instar de ces paroles d'urgence que l'on jette en l'air sans penser aux conséquences, sans se préoccuper d'en faire des monuments gravés pour les temps futurs ? Les paroles s'envolent et les écrits restent, dit-on, mais les tracts ne sont, à mi-distance, que des écrits destinés, dès le départ, à s'envoler… Comme dit bien la langue allemande où le mot 'tract' est rendu par *Flugblatt*, c'est-à-dire 'feuille volante'.

Qu'écrit-on sur un tract ? Comment écrit-on pour que l'écrit vole aussi vite vers ceux ou celles qui ne l'attendaient pas ? Mots d'ordre, sans doute. Mais il faut bien autre chose encore pour que les mots s'envolent vraiment : il faut savoir soulever la langue, donc faire œuvre — si urgente, si triviale soit-elle — de poésie. Lorsque Charles Baudelaire prit la plume, le 27 février 1848, pour la première 'feuille volante' du Salut public, il commença simplement, en chœur avec tous ses camarades, par un simple : "Vive la République !". Mais presque aussitôt ses phrases voulurent creuser jusqu'au cœur de ce qu'il voyait autour de lui dans l'effervescence révolutionnaire, et qu'il nommait "La beauté du peuple" : "Un homme libre, quel qu'il soit, est plus beau que le marbre… ". En 1871, Arthur Rimbaud écrira, dans le sillage de la Commune de Paris, des phrases certes privées — issues de ses lettres à Georges Izambard — mais très vite devenues comme les tracts par excellence de l'insoumission poétique pour les générations à venir : "La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant".

Et Victor Hugo ? Pétitions, textes politiques, placards, prises de position, procès, exils, discours publics… Les tracts sont partout, somptueux. On pourrait même aller jusqu'à lire comme des tracts les simples titres de chapitres des Misérables : "À chasse noire meute muette" ; "Les cimetières prennent ce qu'on leur donne" ; "L'avenir [est] latent dans le peuple" ; "Secours d'en bas peut être secours d'en haut" ; "Quel horizon on voit du haut de la barricade" ; "Suprême ombre, suprême aurore"… Bien plus tard, en mars 1937, protestant de toute son énergie contre l'attaque fasciste menée par Franco sur la République espagnole, René Char publiera son *Placard pour un chemin des écoliers*, recueil de poèmes dont la dédicace sera imprimée sur une feuille volante vendue, pour le pavillon espagnol de l'Exposition internationale, au profit des enfants d'Espagne :

Chris Marker, Jean-Luc Godard et Alain Resnais, *Ciné-tracts*, 1968. photogramme de film (manifestation de nuit).

> Enfants d'Espagne — ROUGES ô combien, à embuer pour toujours l'éclat de l'acier qui vous déchiquette ; — À vous. [...] Enfants d'Espagne, j'ai formé ce placard alors que les yeux matinals de certains d'entre vous n'avaient encore rien appris des usages de la mort qui se coulait en eux. Pardon de vous le dédier. Avec ma dernière réserve d'espoir.

Mieux que quiconque, le poète sait ce que veut dire un papillon. Cela s'envole, mais souvent avec maladresse. Cela passe tout près de vous en battant des ailes, cela vous surprend par sa beauté. Et cela peut vous changer la vie. Cela peut très facilement tomber dans le filet des prédateurs, des flics. Cela semble ne pas savoir où aller, pourtant cela parvient à traverser toutes les frontières et à trouver des destinataires. Mais pour quel message ? Georg Büchner n'avait que vingt-et-un ans lorsqu'il fit imprimer, dans la clandestinité, son fameux tract du Messager hessois. Le message était clair : "Cette feuille veut annoncer la vérité au pays de Hesse, mais qui dit la vérité sera pendu ; il se peut même que celui qui lit la vérité soit puni par des juges parjures". Le tract est certes une petite chose : une simple feuille de papier avec des mots écrits dessus. Mais cela peut être aussi dangereux qu'une arme. D'où les conseils de prudence que Büchner adressait d'emblée à son lecteur : cacher le tract et, cependant, tout faire pour le communiquer aux amis, etc. L'appel à la révolte que

contenait ce Flugblatt de 1834 se voyait, pour finir, scandé par des appels à "lever les yeux", à "lever les bras" et à renverser les murs des prisons pour "bâtir la demeure de la liberté" contre ce que le poète nommait déjà la "violence de la loi" policière.

En tant même que forme brève, le tract fait donc surgir, au cœur de son appel à l'action, quelque chose comme un pathos condensé : un lyrisme du geste, pourrait-on dire, mais inhérent à la décision même, politique, de se soulever. C'est ce qu'on sent déjà dans les tracts — évidemment illégaux — rédigés en 1916 par Rosa Luxemburg, où les réflexions politiques et économiques rédigées en style sévère laissaient place, comme rythmiquement, à des appels vibrants qui sont souvent tout autre chose que de simples mots d'ordre : "Cela ne peut pas être, cela ne doit pas être!". En 1943, lorsque les jeunes étudiants Christoph Probst, Hans et Sophie Scholl lancèrent dans les couloirs de l'université de Munich leurs tracts dits de la 'Rose blanche', ils s'en remettaient à la sagesse philosophique que leur transmettait, dans ses cours, leur professeur Kurt Huber (qui devait être, lui aussi, exécuté au printemps 1943) : Aristote et sa critique de toute tyrannie politique, mais surtout les romantiques allemands, à commencer par Fichte ("Et tu dois te conduire / comme si de toi et de ton acte seul / dépendait le destin du peuple"), Schiller ("Tout peut être sacrifié au plus grand bien de l'État, tout, sauf ce que l'État lui-même doit servir, car il n'est jamais une fin en soi"), Novalis ("célébrer la paix")… À commencer, bien sûr, par Goethe lui-même :

> L'heure est venue où je retrouve
> mes amis assemblés dans la nuit
> pour le silence sans sommeil,
> et le beau mot de liberté,
> on le murmure, on le bredouille,
> jusqu'à la nouveauté inouïe…

Ce poème de Goethe, recopié sur un tract anti-nazi de 1943, évoque à lui seul toute la situation du rédacteur de tract : le 'papillon' se forme *dans l'ombre* et, en ce sens, faire un tract apparaît comme une activité littéraire et artisanale clandestine qui n'a rien de directement 'héroïque" ou 'sublime", comme y insiste Inge Scholl dans son récit de *La Rose blanche*. Mais, une fois composé, le tract en appelle à tout l'espace : il voudra se mouvoir *dans l'air*, de façon à ce que l'opression ambiante laisse place à quelque chose comme l'expression d'un désir, un anticipation, un appel pour vivre *à l'air libre*. Or, pour cela, il faut d'abord, patiemment, recopier.

Le tract de la 'Rose blanche', ayant recopié le poème de Goethe, se terminait donc par un appel à recopier encore : "Nous vous demandons de recopier ce tract, et de le transmettre". Ainsi, comme les lucioles et comme les papillons, les tracts n'auraient sens de qu'à lancer leurs multiples signaux : qu'à faire foule, fût-elle dispersée. Il faut aux tracts la condition fondamentale de leur reproduction technique.

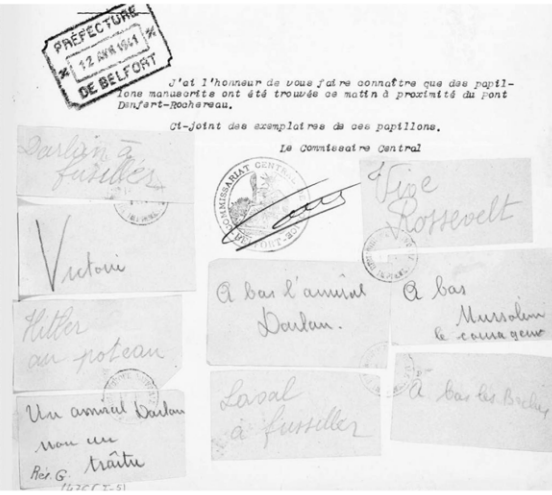
Comment ne pas être frappé par une certaine ressemblance qui lie le poème de Goethe, recopié par Hans Scholl à Munich en 1943, avec le fameux poème *Liberté* composé par Paul Éluard à Paris dans la même période ? Mais comment ne pas voir, aussi, que la différence entre les deux poèmes — le 'classique' et le 'moderne' — tient dans la répétition incessante, chez Éluard, du vers "J'écris ton nom": "Sur mes cahiers d'écolier / Sur mon pupitre et les arbres / Sur le sable sur la neige / [...] Sur toutes les pages lues / Sur toutes les pages blanches / Pierre sang papier ou cendre"? Ne pourrait-on pas comprendre, dès lors, la répétition du vers "J'écris ton nom" comme une référence au geste même de celui qui, en pleine nuit clandestine, recopie ou reproduit, sur tous les supports possibles et imaginables, les tracts destinés à être dispersés au grand jour d'un pays où règne encore l'oppression ?

Or c'est justement cela qui impressionne d'abord le lecteur venu consulter, dans la Réserve des Imprimés de la Bibliothèque nationale de France, les trente-deux classeurs — énormes — où ont été recueillis plus de douze mille tracts clandestins produits et distribués en France au cours de l'Occupation nazie, ensemble mis en forme par Paul et Renée Roux-Fouillet, étudié par Anne Plassard et, désormais, rendu accessible par Pierrette Turlais dans son magnifique florilège. Toutes les techniques de reproduction, des plus professionnelles aux plus primitives, auront en effet été mises en œuvre pour la fabrication de ces tracts : la typographie au plomb ou la photogravure lorsque les tracts émanent d'organisations de presse clandestine bien équipées telles que Libération (ainsi du tract imprimé qui reprend le texte de la 'une" publiée dans le journal du même titre en date du 1er mars 1943 : "La jeunesse française répond : Merde !").

Lorsque la fabrication de ces tracts émane de milieux plus marginaux encore, les supports et les procédés d'impression se font plus éphémères et artisanaux : machines à écrire (avec les carbones successifs de plus en plus flous), timbres-caoutchouc (avec les frappes successives de plus en plus pâles), stencils, reproductions par duplicateurs rotatifs (Gestetner, Neostyl, Ronéo), mais aussi les pochoirs improvisés et, même, la sim-

ple écriture manuelle supposant une fastidieuse recopie. Quelqu'un, par exemple, écrit à la plume, en lettres minuscules, au revers d'un timbre-poste : "Sale Boche". Un autre envoie des cartes postales, anonymes et furieuses, au Maréchal Pétain lui-même. Un autre utilisera comme support de son message les petites étiquettes des cahiers d'écoliers. Le 12 avril 1941, le commissaire central de la Police de Belfort envoie un courrier à son supérieur hiérarchique de la Préfecture, avec pour objet : "Papillons manuscrits trouvés sur la voie publique". Il colle sur sa lettre neuf minuscules tracts écrits, comme par un lycéen, au crayon à papier : "Hitler au poteau", ou bien "Victoire" avec un très grand 'V' majuscule. La même année sera celle de la fameuse "bataille des V", résumée par Jean-Pierre Guéno dans la deuxième volume de son ouvrage illustré *Paroles de l'ombre* : partout fleurissent les 'V' de la victoire, y compris dans des tracts où la lettre est découpée dans du papier de couleur, comme font les enfants pour les fêtes de l'école.

Quoi qu'il en soit, la consigne sera toujours la même : "Recopiez… Agissez vite… Faites circuler". Mais que fallait-il donc recopier et faire circuler ? Qu'est-ce donc qui pouvait pousser à l'action ? Quels mots ? Quels genres de phrases (car les illustrations furent rares à cette époque) ? L'éventail des genres littéraires est considérable : il y a des *mots d'ordre*, bien sûr ; des *appels* (à commencer par celui du 18 juin maintes fois reproduit) ; des *récits* (de déportation, de répression, comme lorsque nous sont



Tract clandestin de la Résistance (groupe Libération de zone sud), 1943, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve des imprimés (Rés. G 1476 [III-29], f° 642) | Papillons clandestins collés sur un courrier du Commissariat central de Belfort, 1941, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve des imprimés (Rés. G 1476 [I-5], f° 12).

racontées les exécutions de Georges Politzer et de Jacques Solomon, de Gabriel Péri et de Lucien Sampaix) ; des *informations* (sur la législation anti-juive de Vichy, par exemple) ; des *messages chiffrés* avec leurs 'alphabets" spéciaux ; des *testaments* (comme l'ultime lettre de Danielle Casanova)… Mais aussi des *poèmes* (comme cette *Ballade des pendus* composée à la façon de Villon et "à la mémoire des patriotes pendus à Nîmes le 2 mars 1944" par les SS), des *chansons* alternativement militantes (comme l'*Hymne des francs-tireurs*) et ironiques (comme celle intitulée *Maréchal, nous voilà!*). Les bibliothécaires auront même réservé une rubrique spéciale aux *facéties*, ballades ironiques pastichant les auteurs classiques, billets de banque détournés (Pétain étranglé par un travailleur) ou cartes de bonne année prédisant le débarquement allié… Ce à quoi les services allemands tentaient de répondre par de faux tracts communistes (effrayants) ou, tout simplement, de fausses informations.

Avec l'éventail très large des mots d'ordre va de pair l'éventail des affects — le sentiment de l'oppression, de l'urgence, la révolte, la dignité, le rejet, la colère, la haine, l'exigence, l'injonction à ne pas céder, le cri d'espoir auquel semble inhérent le désespoir même ressenti devant la situation, celle par exemple des juifs à Drancy pour qui un tract fut distribué à Paris, intitulé *Atrocités nazies*. On pourrait, sans peine, imaginer un montage de ces douze mille tracts d'où surgirait quelque chose comme le poème océanique des soulèvements, des révoltes éprouvées, exigées et agies contre l'oppresseur, et dont ces quelques formules, glanées presque au hasard, donnent déjà une idée :

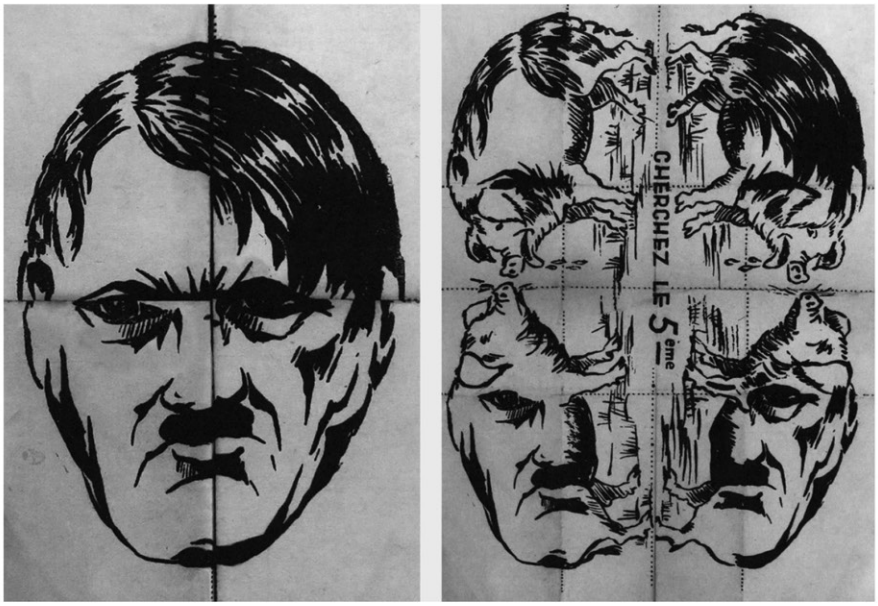
"Debout, restez libres"
"Parisiens, dressez-vous"
"Debout contre Hitler"
"Tous, debout, en avant!"
"On nous étouffe"
"Manifestez devant les mairies"
"Manifestez en masse contre la déportation"
"La désobéissance est le plus sage des devoirs"
"À bas l'antisémitisme! Pas de racisme au Quartier latin!"
"Exigez la suppression immédiate de l'étoile jaune"
"Sabotage — Résistance — Grève"
"Camarades, sabotez la machine de guerre allemande"
"Faussez les listes, détruisez les dossiers, égarez les ordres"
"Mineurs de France, pour le 1er mai faites grève"
"Jeunes, planquez-vous : résistez!"
"Pour la lutte armée!"

"Nous voulons des pommes de terre"
"Du pain, du pain! Allons à la mairie!"
"Libérez les prisons"
"Vive l'Armée rouge!"
"Ils ont assassiné Gabriel Péri"
"Commémorons nos morts"
"Et la vengeance est là qui brûle déjà"
"Il n'y a pas d'action insignifiante"
"Répétez-le autour de vous"

Et c'est ainsi qu'avec chaque papillon, si modeste soit-il, s'éprouve concrètement la 'nouveauté inouïe' du mot *liberté* telle qu'en parlait déjà le poème de Goethe recopié sur les tracts de la Rose blanche. Or, cette nouveauté ou singularité est de *geste* autant que *d'action*. Elle est de *geste* comme fut ce bras levé dessiné par Courbet puis gravé en frontispice au *Salut public* lors de la révolution de 1848 : elle est lyrique, elle appelle une poésie accordée à cette "beauté de l'homme libre" que chanta Baudelaire sur la même feuille volante. Mais elle est aussi *d'action* : c'est-à-dire concrète, technique, précise (tout comme on le voit, par exemple, à travers les actes de cet homme qui s'évade, dans le film de Robert Bresson *Un condamné à mort s'est échappé*). Ici, la précision et la technique sont une question de vie ou de mort, et c'est pourquoi les tracts 'concrets', 'terre à terre', sont parmi les plus émouvants qui soient, dont témoignent les recettes pour fabriquer de l'explosif ou de la 'pâte à polycopier', les listes d'agents doubles, l'indication des ondes de fréquence radio. Ou encore ce tract intitulé *Indications à donner aux hommes qui veulent prendre le maquis* :

> [...] Effets et objets à emporter : 2 chemises, 2 caleçons, 2 paires de chaussettes de laine, 1 tricot, 1 cache-nez, 1 pull-over, 1 couverture de laine, 1 paire de chaussures de rechange, des lacets, fil, aiguilles, boutons de culottes, épingles de sûreté, savon, gourde, gamelle, couteau, cuillère, fourchette, quart, lampe de poche, boussole, arme si possible, éventuellement sac de couchage. Emporter sur soi un costume chaud, un béret, un imperméable, une bonne paire de chaussures cloutées. [...] Venir avec un état-civil même faux, mais parfaitement en règle avec carte de travail pour franchir les barrages, être muni en outre des cartes de ravitaillement et feuilles de tickets. Ces dernières sont indispensables pour faciliter l'approvisionnement.

Il y a donc bien des manières de concevoir, d'écrire, de fabriquer et de recevoir des tracts. Il y en a au moins autant d'espèces que d'espèces de papillons. Comme les papillons, en effet, les tracts sont doubles, *duplices*, efficaces pour cela : ils sont fragiles et résistants à la fois, poétiques et



Images clandestines de la Résistance (réseau Buckmaster) déplié, 1942. Paris, collection particulière.

stratégiques, faits d'ombres et de lumières, de gestes et d'actions, désespérés et pleins de cette puissance qui se nomme *soulèvement*. Sont-ce des textes d'abord ? Oui, puisqu'ils ont à charge de transmettre de très importants messages. Sont-ce des images d'abord ? Oui, puisqu'ils ressemblent aux papillons jusqu'à savoir, comme eux, modestement, apparaître et disparaître aussi bien. Ils battent de l'aile et s'élèvent dans l'air. Leur symétrie — comme sur les ailes du papillon adulte que l'on nomme *imago* — cache souvent une énigme en même temps qu'elle délivre sa beauté. On plie un tract pour en *dissimuler* le message et pour qu'il vole mieux dans le vent. Ou bien on le plie pour le *révéler*, comme dans ce tract que j'eus en main autrefois et que je n'ai pas retrouvé dans les volumes de la Bibliothèque Nationale de France. Écrit en lettres capitales, il délivrait un éloge explicite à Hitler et à Pétain :

AIMONS ET ADMIRONS LE CHANCELIER HITLER
L'ÉTERNELLE ANGLETERRE EST INDIGNE DE VIVRE
MAUDISSONS ET ÉCRASONS LE PEUPLE D'OUTREMER
LE NAZI SUR LA TERRE SERA SEUL A SURVIVRE
SOIT DONC LE SOUTIEN DU FÜHRER ALLEMAND
DES BOYS NAVIGATEURS FINIRA L'ODYSSÉE
A EUX SEULS APPARTIENT UN JUSTE CHÂTIMENT
LA PALME DU VAINQUEUR ATTEND LA CROIX GAMMÉE.

Chris Marker, Jean-Luc Godard et Alain Resnais, *Ciné-tracts*, photogramme du film (barricade de pavés, 1968.

Mais il suffisait de plier le papillon par le milieu — comme il se doit de tout papillon qui se respecte — et d'utiliser les ressources poétiques du vers alexandrin coupé à l'hémistiche pour obtenir, d'un coup, deux tracts de la Résistance :

AIMONS ET ADMIRONS
L'ÉTERNELLE ANGLETERRE
MAUDISSONS ET ÉCRASONS
LE NAZI SUR LA TERRE
SOIT DONC LE SOUTIEN
DES BOYS NAVIGATEURS
A EUX SEULS APPARTIENT
LA PALME DU VAINQUEUR

LE CHANCELIER HITLER
EST INDIGNE DE VIVRE
LE PEUPLE D'OUTREMER
SERA SEUL A SURVIVRE
DU FÜHRER ALLEMAND
FINIRA L'ODYSSÉE
UN JUSTE CHÂTIMENT
ATTEND LA CROIX GAMMÉE

Textes cités

Charles Baudelaire, *Textes pour Le Salut public*, dans *Ouvres complètes*, II, éd. C. Pichois, Paris 1976, 1028, 1032.

Georg Büchner, *Le Message hessois, première dépêche*, dans *Lenz. Le Messager hessois. Caton d'Utique. Correspondance*, trad. H.-A. Baatsch, Paris [1985] 2014, 75, 91-92.

René Char, *Placard pour un chemin des écoliers*, dans *Dans l'atelier du poète*, éd. M.-C. Char, Paris [1996] 2007, 266.

Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand*, Paris [1945] 2012, 57.

Jean-Pierre Guéno, *Paroles de l'ombre, 2. Poèmes, tracts, journaux, chansons des Français sous l'Occupation (1940-1945)*, Paris 2011, 40-41.

Victor Hugo, *Les Misérables*, dans *Ouvres complètes. Roman, II,* éd. A. et G. Rosa, Paris [1985] 2002, 353, 415, 470, 723, 942, 1125.

Rosa Luxemburg, *Lettres et tracts de Spartacus*, trad. anonyme revue par J.-M. Laurian, Paris 1972, 200.

Anne Plassard, *De la haine à l'espoir : la collection de tracts de la Seconde Guerre mondiale*, "Revue de la Bibliothèque nationale de France", 10, 2002, 31-34.

Arthur Rimbaud, *Lettres dites du voyant*, dans *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, éd. L. Forestier, Paris [1965] 1999, p. 92.

Renée et Paul Roux-Fouillet, *Catalogue des périodiques clandestins diffusés en France de 1939 à 1945*, Paris 1954, V-XXIII.

Inge Scholl, *La Rose blanche*, trad. J. Delpeyrou, Paris [1955] 2008,17-19, 59, 117, 123, 125-126.

Baruch de Spinoza, *Traité des autorités théologique et politique*, dans *Ouvres complètes*, trad. M. Frances, Paris 1954, 597-908.

English abstract

Leaflets and butterflies rise towards the clouds, without it yet being known whether their message will be lost in the emptiness of the sky, or whether it will be there that their overwhelming power of expansion will be made manifest. Leaflets in the political arena are like fireflies on a summer night or butterflies on a bright sunny day. On the one hand, they are short treatises, a literary genre that since the 15th century has given rise to numberless pamphlets, raising political, moral or religious issues, and on the other simple sheets of political propaganda disseminated by hand. In both cases, the phenomenon survives etymologically in the Latin word tractatus, which means the action of handling a subject, but also – and above all – the action of touching, grabbing, or dragging something or someone out of its or his usual place.

… o è dell'assoluto o non è

Notazioni sullo statuto dell'immagine

Massimo Donà

> Un'immagine è giustificata, come ogni cosa, soltanto dalla sua fecondità.
> Le immagini sono le metempsicosi dell'unica anima,
> dell'immagine esemplare, dell'eterna unica fenice che si brucia e si consuma in un'immagine, e rinasce in un altro nido,
> altra e medesima, e con nuovi colori.
> L'immagine è ciò che spiega e giustifica tutto, ma che non può
> in nessun modo essere giustificata;
> la sua sola giustificazione sono nuove immagini.
> Andrea Emo, *Q.* 264, 1963

1.

"Disgustato dei vizi infiniti che natura ha dato alla donna, viveva celibe, senza sposarsi". Così viene presentato, nel decimo libro delle Metamorfosi di Ovidio, uno scultore impegnato a dare forma, con la propria arte, a una donna "perfetta", priva di vizi, e soprattutto tanto bella da non avere uguali al mondo; insomma, intagliando un ammasso di avorio bianco come la neve, Pigmalione (questo è il nome assegnato da Ovidio al nostro scultore) appare intenzionato a dare il meglio di sé – cioè, a dare forma al corpo di una donna talmente veridica da sembrare 'viva'. Precisa Ovidio: "tanta è l'arte, che l'arte non si vede".

Ecco il punto; con un gesto radicalmente eversivo, Ovidio scardina l'idea platonico-aristotelica secondo cui all'artista sarebbe stato concesso, al massimo, di "imitare" il reale. Ancora per Plotino, infatti, l'artista (anche Fidia) sembra non poter far altro che fissare nella materia una visione originariamente "intellegibile". Mostrandosi assoggettato all'imperium del già esistente, e condannato a produrne una semplice immagine. In modo tale, però, che, nel farsi "materiale", l'immagine catturata dall'artista patisca una vera e propria diminutio rispetto alla "realtà" – vera appunto perché non "vivente". Vera, cioè, perché sempre uguale a sé; ossia, non ancora precipitata nel magma di un'esperienza sempre in movimento, contingente, e quindi mai identica a se stessa; e condannata per ciò stesso a un irrimediabile, nonché inarrestabile, processo di progressiva consu-

Auguste Rodin, *Pigmalione e Dorotea*, 1889-1909. New York, NY, The Metropolitan Museum of Art.

mazione. Labile, costitutivamente instabile, e, per ciò stesso, mai riconoscibile per quel che essa sarebbe vera mente.

Da Platone a Plotino, dunque, a farsi metron di ogni bellezza è in ogni caso l'algida fissità o universalità di un "intellegibile" da cui l'opera dell'umano demiurgos si sarebbe ritrovata sempre irrimediabilmente "distante". Offrendosi peraltro a un "giudizio" sempre eminentemente concettuale. Misurante, relazionante e capace quindi, solo esso, di una qualche veridicità. Pigmalione, invece, non produce una semplice immagine dell'essere eidetico, ma una donna più reale di ogni possibile 'donna reale'; e soprattutto più perfetta di qualsivoglia realtà immutabile, che sarebbe sì sempre identica a sé... ma proprio per questo condannata a farsi natura

irrimediabilmente "morta" – sempre e comunque macchiata da "vizi infiniti". Non a caso, la sua 'artificiosità' (generata da una pratica fondamentalmente scultorea – quella che, più di altre, si sarebbe potuta 'avvicinare' alla rigida fissità del pura mente concepibile) non si vede; Pigmalione, infatti, la tocca, l'abbraccia, e le parla, persino, e "non si risolve a dire che è avorio". La addobba, le mette al collo lunghe collane, e alla fine la adagia, come se avesse a che fare con una donna reale, "su tappeti tinti con conchiglia di Sidone, e la chiama sua compagna". Infine, si rivolge agli dèi, e, prudente, non sentendosela di chiedere in moglie proprio "quella fanciulla d'avorio", esprime il desiderio di "averne quanto meno una simile". Egli anela ad una realtà che sia in grado di replicare (ma non imperfettamente) il dinamismo e la vitalità caratterizzanti l'incomparabile "bellezza" della propria "opera" – al contrario di quel che avrebbe potuto desiderare l'artista sub specie platonicae.

Tornato a casa, si accorge che la statua s'è ammorbidita, e che, plasmata col pollice, si piega… insomma, si accorge che s'è trasformata in un corpo vivente, materiale e sensibile – cioè, in un corpo vero e proprio. Finché "la vergine sente quei baci, e arrossisce, e levando timidamente gli occhi verso la luce, vede, assieme al cielo, colui che la ama". La statua s'è fatta "perfetta"; è ormai indistinguibile dalla mobilità e dalla reattività che di norma riconosceremmo solo alle donne in carne ed ossa. Certo, molte e variegate sono le implicazioni del racconto in questione, riportato da Ovidio nelle Metamorfosi, ma rimasto nella memoria dell'Occidente sino alle sue non poche trasfigurazioni in chiave moderna, da Rousseau a Pirandello – ma penso, soprattutto, a quella operata da Balzac ne Il capolavoro sconosciuto.

Pigmalione è uno scultore sui generis, agli occhi del quale la realtà empirica appare sicuramente e decisamente insoddisfacente; ma non meno insoddisfacente risulta, ai suoi occhi, l'indeperibile perfezione costituente l'algida immutabilità del puramente eidetico. Perciò il nostro si sarebbe creato la propria Galatea (così la statua sarebbe stata chiamata, a partire dal XVIII secolo), che Venere avrebbe fatto diventare reale, trasformando un pezzo d'avorio in un agglomerato di vera e propria materia vivente: quella stessa che, in qualsiasi altra situazione, sarebbe apparsa sinonimo di intollerabile imperfezione. E che, nel farsi tanto vivente da non lasciarsi più facilmente distinguere dalla realtà, si sarebbe lasciata sì trasformare dalla dea in una Galatea in carne ed ossa… ma senza trovarsi costretta a rinunciare alla perfezione che i Greci erano soliti riconoscere solo all'algida trasparenza della dimensione 'eidetica'.

Pigmalione, insomma, disegna una prospettiva che non solo sembra aver definitivamente chiuso i conti con qualsivoglia concezione mimetica dell'opera d'arte, ma riesce altresì a farsi testimone di una prospettiva estetica in base alla quale non sarebbe stata più la connotazione sempre sensibile dell'opera a impedirci di guadagnare un'espressione veritiera del vero (un'espressione assoluta dell'assoluto) – come si sarebbe creduto, almeno sino ad Hegel compreso. La perfezione di Galatea non dipende infatti da una inopportuna rinuncia alla carne (d'altro canto, neppure la divinità di Gesù avrebbe potuto fare a meno di farsi sarx e morire davvero in croce). Già con il Pigmalione immaginato da Ovidio, dunque, viene inferto un colpo mortale all'idea di matrice platonica secondo cui "al vero" non sarebbe lecito consegnarsi, nella sua purezza, al sensibile tout court.

Anticipazione profetica della body art contemporanea o della living sculpture teorizzata e praticata da Joseph Beuys negli anni settanta e ottanta? Di sicuro, lungi dal voler separare l'inquietudine del vivente dalla lugubre quiete che caratterizza i pezzi da museo, ossia, lungi dal volerci far credere che solo questi ultimi ci consentano una solenne esperienza della verità, ma anche lungi dal volerci semplicemente risospingere, al contrario, a un reale difettoso, macchiato e impuro, e soprattutto assolutamente instabile e perituro (in conformità a quanto sarebbe stato fatto da molta arte contemporanea, spesso con intento puramente demitizzante), Pigmalione allestisce un "inganno" che solo una Dea avrebbe potuto rendere più vero del vero.

Infatti, a partire dall'inganno perpetrato da una scultura d'avorio sicuramente bellissima ma assolutamente non confondibile con una persona in carne ed ossa (eppure trattata come se fosse tale, in virtù di un "incantamento" messo in opera dallo scultore medesimo – fattosi nello stesso tempo soggetto e oggetto della propria malia, dunque) e grazie a un provvidenziale intervento divino, Pigmalione giunge alla vera e propria messa in forma di una bellezza che sarebbe apparsa "assoluta" (in relazione a cui nullus maius cogitari possit), e dunque perfetta, proprio in quanto "vivente", ossia fatta di quella stessa carne viva e di quella materia sensibile (e dunque corruttibile) che nelle altre cose avrebbe invece costituito una prova di inguaribile minorità. Con Galatea, insomma, diventa evidente (stando al racconto riportato da Ovidio) che, a rendere imperfette e difettose le cose di questo mondo, non è affatto la loro natura corporea o sensibile!

Un problema, però, rimane ancora irrisolto in Ovidio: per questo ci si può chiedere cosa abbia reso massimamente e incomparabilmente – cioè as-

solutamente – "bella" una Galatea cui l'artista, con l'ausilio della divinità, aveva fatto assumere una natura corporea e dunque vivente in forma incontestabilmente sensibile. Di certo, non sarebbe potuto dipendere dal semplice essersi fatto carne da parte di ciò che, inizialmente, era fatto d'avorio, per quanto proprio tale 'incarnazione' avesse consentito a Pigmalione di "sposare" la propria opera... senza doversi continuare a rapportare ad essa solo "come se" (als ob) fosse stata vera. Il fatto è che l'opera d'arte, nella prospettiva inaugurata da Pigmalione, non può più limitarsi a "sembrare" vera; ma deve esserlo. Nel senso che deve vivere come vivono tutte le cose reali che si lasciano trasformare dal tempo e dal tempo vengono sempre anche consumate, nonché rese irrimediabilmente difettose.

Una cosa è certa, comunque: era la stessa bellezza creata dal suo genio artistico ad aspirare a una vita reale nel senso di materiale; e dunque all'imperfezione da sempre connessa a quest'ultima. E se dovessimo riconoscere che, nella prospettiva incarnata da Pigmalione, non poteva esservi vera perfezione, se non in quanto capace di non mancare neppure dell'imperfezione? Quasi che – e Pigmalione mostra di esserne perfettamente consapevole – la vera bellezza non potesse vivere pietrificata in una forma sempre uguale a stessa, impossibilitata a rispondere ai trasporti che l'incantamento alla medesima quasi sempre connesso rende di fatto prevedibili.

Nella prospettiva inaugurata da Pigmalione, cioè, quella ricercata dall'arte sembra essere la perfezione connessa a una bellezza che, in quanto estrema, non avrebbe potuto che farsi stra-ordinaria; e proprio in quanto non riconducibile all'immobilità che comunque l'uomo comune (radicato in un platonismo più o meno di maniera) preferisce tenere a distanza di sicurezza, in quanto consapevole della sua sostanziale e costitutiva inattingibilità. Il fatto è che solo l'artista (il vero Pigmalione – ossia, ogni vero Pigmalione), sì, solo lui avrebbe potuto proporsi di riconsegnare l'immobilità dell'ideale al mondo. Lo stesso da cui mai la medesima avrebbe forse dovuto separarsi. Anche solo in quanto risultante da un fare in ogni caso connesso, se non addirittura destinato, al "sensibile".

Nell'inedita prospettiva fatta propria da Ovidio, insomma, si profilava una possibilità che, da Platone ad Hegel, nessuno avrebbe mai saputo riconoscere né, tanto meno, percorrere. Perché, se da un lato ci si sarebbe soffermati a riconoscere la necessità, per un'arte davvero conforme alla propria missione, di lasciarsi alle spalle la confusa molteplicità caratterizzante quello che Florenskij avrebbe definito il mondo visibile – cercando di varcare le porte regali che segnano il confine tra visibile ed invisibile,

e trasfigurare la natura tridimensionale e sempre individuale di quel che, anche nell'icona, si dà peraltro a vedere... forzandolo ad assumere quei caratteri di fissità, bidimensionalità e luminosità che il confuso dinamismo del visibile mai avrebbe lasciato trasparire –, dall'altro, di contro a questa metafisica della pura luce, sarebbe venuta maturando, quasi per reazione, l'esplosione del pieno e del tridimensionale (talvolta addirittura del pluridimensionale), quali irriducibili espressioni di una sempre esasperata complexio... comunque sensibile, e dunque fatta di luci ed ombre, linee oblique ed ossessivamente curvilinee, carne flaccida, debordante e quasi sempre urticante, come quella caratterizzante la sublime pittura di Pieter Paul Rubens – pittore fiammingo in cui Giuliano Briganti avrebbe riconosciuto l'"archetipo del barocco".

Fare vuoto o fare pieno, insomma, quali opposte attitudini in ogni caso e allo stesso modo rivolte a de-formare il reale e la sua costitutiva vitalità (e dunque a testimoniare, sia pure in sensi opposti, e per ciò stesso radicalmente divergenti, la medesima fascinazione per l'estremo). Ecco, di contro a tali eccessi e alle conseguenti vie di fuga, Pigmalione sembra volere che il reale si identifichi "come tale" al proprio altro (ossia, a quella bellezza perfetta che "non è" certo di questo mondo) senza venire da tale commistione, però, in alcun modo deformato; sì da dare luogo a un'opera tanto "reale" quanto ogni determinazione del sensibile, ma nello stesso tempo "perfetta", come tutto ciò che, invece, sensibile sicuramente "non-è".

D'altro canto, come negare che ogni determinazione del sensibile mostra sempre anche la propria impossibile perfezione? Indipendentemente da tale manifestarsi, infatti, neppure potremmo riconoscere l'imperfezione caratterizzante qualsivoglia umana esperienza. Ché il reale si mostra sempre e comunque non conforme alla perfezione sua propria; quella di cui esso non appare mai dotato, ma che dobbiamo pur aver incontrato – anche solo per poterci lamentare dell'imperfezione di tutto quel che facciamo e ci capita di sperimentare. E che continuiamo di fatto ad incontrare, anche là dove ci rapportiamo alla realtà di cui pur riconosciamo la costitutiva "manchevolezza" – fungendo quel 'modello' da sua unica possibile condizione di giudicabilità. Quella stessa che siamo convinti di poter riconoscere sempre e solamente grazie alla facoltà intellettiva; quella, cioè, che ci consente di misurare, relazionare e paragonare... commisurando sempre anche lo scarto che finisce per separare il sensibilmente presente dall'essere intellegibile – che ogni imperfetto comunque evoca, sia pure come costitutivamente inattingibile. Come quello stesso che condanna l'empirico o sensibile a un irri-

mediabile "non" esser mai ciò che dovrà comunque essere apparso... e paradossalmente, proprio in virtù del suo stesso "non lasciarsi mai determinatamente vedere".

Di cosa ci si potrebbe altrimenti costituire come negazione, in quanto non-perfetti? Ecco per quale motivo ogni imperfezione deve anche dire, in se stessa, quella medesima perfezione di cui pur si costituisce come intrascendibile "negazione".

2.

Non può certo essere un caso che tra il Sette e l'Ottocento la vicenda di Pigmalione e Galatea (elaborata per primo da Filostefano di Cirene – che riteneva il nostro scultore re di Cipro, nonché innamorato di una statua raffigurante Afrodite –, poi da Ovidio, e quindi ripresa da Clemente Alessandrino, sia pur in funzione antipagana – con una durissima requisitoria contro l'arte, accusata di riuscire a riprodurre la realtà in modo così perfetto da ingannare l'uomo e fargli perdere il senno –, e infine da Arnobio) finisca per ispirare numerosi balletti, opere e scene liriche, soprattutto in Francia. Nel Balletto di Houdar de La Motte (rappresentato a Parigi nel 1700), le prime parole della statua, nel bel mezzo della propria "metamorfosi", sono le seguenti: "Che cosa vedo? Dove sono? Che cos'è ciò che penso? Da dove mi vengono questi movimenti? Cosa devo credere? E attraverso quale potenza posso esprimere i miei sentimenti?"

Come non sottolineare fin d'ora, dunque, la rilevanza di un dinamismo così particolare, che solo la danza avrebbe potuto rappresentare al meglio? Un dinamismo di cui, secondo la trascrizione operata dal de La Motte, la statua stessa sembra desiderosa di conoscere l'origine, ovvero "la provenienza". D'altro canto, qualsivoglia dinamismo reclama un motore; per lo meno nella tradizione che fa capo ad Aristotele.

Solo con Goethe questo dinamismo così sensuale – tanto da riuscire a far innamorare il creatore, cioè l'artista –, sarebbe stato ricondotto alla potenza del "naturale". Certo, il poeta tedesco è sempre stato combattuto tra una fortissima tensione verso l'idealità – cui, a suo parere, guardavano tutti gli scultori antichi (e a cui fanno da pendant i suoi spesso negativi riferimenti al mito di Pigmalione, come quelli contenuti nel commento al saggio sulla pittura di Diderot) – e una non meno potente (anzi!) attrazione per il potente dinamismo della "natura".

Secondo lui, il segreto della scultura classica ha sicuramente avuto a che fare con una conoscenza profonda e comunque 'immediata' del naturale; e proprio questo lo avrebbe convinto a ritenere che le opere della scultura antica non fossero state prodotte da un artificio gratuito e arbitrario, ossia da un capriccio meramente soggettivo, ma andassero considerate come prodotti di una rigorosa conoscenza delle leggi più intime e segrete della physis – nelle quali gli sembrava di poter cogliere finanche la presenza del divino... proprio in quanto capaci di rendere ragione delle infinite possibili declinazioni di una sempre identica "bellezza". Anche perché, sempre secondo Goethe, "non i sensi ingannano, bensì il giudizio" (Goethe [s. d.] 1968, 163).

L'intelletto giudicante, infatti, è sempre univocamente de-terminante; per questo non gli è possibile pre-vedere le eccezioni, che, in quanto tali, si sottraggono a qualsivoglia atto giudicante, sempre e comunque ancorato alla regolarità delle leggi da esso medesimo riconosciute e istituite. Mentre la natura e la bellezza hanno sempre infranto tale limite, destituendo per ciò stesso ogni supposta prevedibilità.

Goethe lo sapeva bene che "noi chiamiamo bello un essere perfettamente organizzato, quando, nel contempo, possiamo pensare che gli sia possibile un molteplice e libero uso di tutte le sue membra sol che lo voglia", che insomma "il sommo sentimento della bellezza è legato al sentimento della fiducia e della speranza" (Id. [1794] 1968, 47). Infatti, la natura – che ogni direzione sembra poter intraprendere, senza limite alcuno – ci insegna che "anche ciò che è innaturale è natura [...] che chi non la vede ovunque, in nessuna parte la vede in modo giusto"; e sempre per lo stesso motivo la medesima "si rallegra dell'illusione" e "i suoi figli sono senza numero [...]. Dal niente fa scaturire le sue creature e non gli dice di dove vengono e dove vanno [...] infonde bisogni perché ama il movimento [...] e in ogni istante la sua mira è più lontana, ma in ogni istante essa è anche alla meta [...] è intera, eppure sempre incompiuta" (Id. [1783] 139-141). Ecco perché arte e natura dovrebbero procedere insieme; proprio come la causa e l'effetto, che, in modo assolutamente scorretto, sempre secondo Goethe, siamo abituati a concepire distintamente; cioè, l'una distintamente dall'altro. Per quanto "tutti e due insieme costituiscano il fenomeno invisibile" (Id. [s. d.] 1968, 169).

Ce lo ricorda opportunamente anche Cassirer, il quale rileva come, per Goethe, non avesse alcun senso la rigida separazione tra scienza (che studia la natura) e arte (che crea liberamente). Il bello, infatti, come per

Shaftesbury, anche per Goethe era "una manifestazione di leggi segrete della natura, che, senza una tale apparizione, ci sarebbero rimaste per sempre nascoste" (Cassirer [1945] 1999, 71). Nella loro origine e nel loro significato, le leggi della natura e quelle della bellezza erano per lui assolutamente inseparabili – è sempre Cassirer a ricordarcelo; per questo l'autore del Faust sarebbe continuamente passato (per quanto impercettibilmente) dalla considerazione della natura a quella dell'arte. Riportando un frammento goethiano tratto da Massime e Riflessioni, possiamo ad esempio ricordare come, per il teorico della metamorfosi, "colui al quale la natura prende a svelare il suo aperto segreto prova un desiderio irresistibile della sua più degna interprete, l'arte" (ibid.).

Questo sarebbe, dunque, il compito dell'artista: rendere qualsivoglia fenomeno perfetta immagine della natura, palesando il suo stesso essersi fatto da sé – in quanto non reso possibile da una causa volta al perseguimento di un effetto (che sarebbero entrambi "altri" dal fenomeno medesimo). Perciò, dialogando con Eckermann, il grande poeta tedesco avrebbe potuto sostenere che "nella poesia certi risultati non si possono forzare, e bisogna attendere che le ore favorevoli ci portino ciò che non si può ottenere con la volontà" (Eckermann [1836 sgg.] 2008, 314).

L'arte, insomma, viene da Goethe concepita come espressione di quel farsi da sé caratterizzante una natura che, solo facendosi arte, comunque, avrebbe potuto mettere in questione la malsana idea secondo cui si tratterebbe solo di correggere quanto dalla natura mal realizzato. Solo facendosi arte, la natura può rendere evidente, tangibile e toccabile con mano "il fatto che la verità e l'errore nascono da una medesima sorgente; perciò spesso non si può nuocere all'errore, perché in pari tempo si nuoce alla verità" (Goethe [s. d.] 1968, 183). Eccola, la mirabile verità della natura in quanto tale; che l'arte, lungi dal dover perfezionare, ha innanzitutto il compito di farci esperire nella sua irredimibile paradossalità. A partire dalla quale, solamente, ci è dato capire perché l'operare artistico non aggiunga nulla all'esistente, ma renda più semplicemente percepibile, sempre anche sensibilmente, l'originaria indistinzione tra "intellegibile" e "sensibile", "universale" e "individuale", "vero" e "falso". Mostrandola nella forma di una vera e propria "perfezione vivente". Stante che non è affatto vero che possa essere definito "perfetto" solo ciò che non abbisogni di muoversi o di crescere, ossia di migliorarsi. Lo dice bene già il Genesi – che ci ricorda appunto come il Creatore abbia consegnato ad Adam il cosmo da Lui forgiato, affinché quest'ultimo lo 'facesse', e lo 'rigenerasse' (ut facerem – secondo la traduzione di San Girolamo)… e magari lo perfe-

zionasse. Ma non perché il cosmo fosse stato mal realizzato da Dio. Come se esso avesse "bisogno" di venire condotto ad una perfezione da Dio in qualche modo "mancata". Il fatto è che proprio il perfezionamento infinito è quanto un'opera realmente perfetta può consentirci di realizzare.

Ecco quel che dovremmo tutti ricavare da una attenta lettura del testo biblico e dall'idea goethiana di "metamorfosi" – alludenti entrambe ad una processualità… che, lungi dal produrre un progressivo inveramento dell'astratto (secondo quanto implicato, ad esempio, dalla dialettica hegeliana), finisce per ripetere il medesimo per quel che esso non può che esser già da sempre stato. Ovvero, per il suo non esser mai stato né un questo né un quello. Nulla, cioè, di determinatamente "identico". E dunque, per il suo non esser mai quel che verrà di volta in volta ad essere; cioè, per il suo incessante "negare" qualsivoglia determinatezza venga prodotta. Ogni volta, infatti, a venire fatto essere altro non è che il non-essere (come sottolineava già Platone nel Sofista). E proprio l'arte ce lo ricorda, secondo Goethe. Ricordandoci appunto che, a venire fatto essere dal genio artistico è ogni volta quel che propriamente non è (quel che è).

Ecco perché la bellezza artistica non nega la vita (come fa invece quell'arte che Worringer, ad esempio, riconduce al cosiddetto impulso di astrazione o all'agorafobia dal medesimo ogni volta chiamata in causa); ecco perché, nella prospettiva goethiana, a venire ripresa (di là dalle sue comunque non trascurabili critiche alla moda del pigmalionismo) è proprio la potenza di cui s'era saputo fare interprete lo scultore ovidiano. Una potenza non "sua", evidentemente, cioè non del soggetto empirico Pigmalione – una potenza che a Pigmalione, infatti, sarebbe stata concessa da Venere in persona. Una potenza che riusciamo a riconoscere solo in virtù del semplicissimo e incontestabile fatto costituito dalla stessa unità della natura (che, non a caso, nulla lascia, anche per Goethe, fuori di sé, come già per Eraclito e per molti dei "cosiddetti" primi filosofi). Lo rileva bene anche Moiso: che "cogliere, afferrare l'unità è il solo modo di sfuggire all'impossibilità di orientarsi in quel 'diluvio universale dell'esperienza' che già al tempo di Goethe si annunciava e che ai nostri tempi ha assunto proporzioni tali da superare qualsiasi capacità umana di controllo" (Moiso 2002, 15). Per questo solo l'arte – è sempre Moiso a spiegarcelo, commentando il poeta tedesco – può venirci in soccorso; perché da soli, con il semplice intelletto, non ce la faremmo mai. Ci ritroveremmo ogni volta ad analizzare, distinguere e definire; e perderemmo per ciò stesso di vista la potenza di una natura vivente che scorre, e da nulla potrà mai essere regolata… in quanto negante ogni confine. Una potenza che solo l'artista

può proporsi di assecondare, conformandosi al fenomeno originario della divisione dell'indifferente – quello che, in relazione al campo visivo, sgorga dal semplice dividersi e distinguersi di luce e oscurità –, tenendo sempre perfettamente uniti legge e arbitrio, cogliendo 'il tipo' ma riconoscendo nello stesso tempo che infinite possono essere le sue declinazioni; infinite, e sempre diverse. E per ciò stesso sempre nuove – ossia, perfette icone dell'origine e della sua purissima inizialità. Della sua incomparabile novitas. E quindi "belle".

Ecco perché, secondo Goethe, "il bello è una manifestazione di leggi segrete della natura che, senza la sua manifestazione, ci sarebbero rimaste nascoste in eterno" (Goethe [s. d.] 1968, 184); la scienza, infatti, fissa, determina e distingue, e dunque non può che tradire l'incessante moto che si agita in ogni manifestazione della natura. Ecco perché non è certo la scienza a poterci dire il vero del reale; essa, infatti, può al massimo farci conoscere o dimostrarsi utile alla vita. Non è certo ad essa che compete la testimonianza della verità (sembra di sentir parlare Nietzsche un secolo prima di Nietzsche). Perché "la natura si è riservata tanta libertà che non ci è possibile accedere integralmente ad essa con il sapere e la scienza, oppure metterla alle strette" (*ivi*, 196).

Proprio per questo anche le teorie scientifiche sono costrette a rideterminarsi continuamente: perché "l'esperienza può allargarsi all'infinito, e la teoria non può allo stesso modo purificarsi e diventare perfetta. A quella l'universo è aperto in tutte le sue direzioni, questa rimane rinchiusa entro il confine delle capacità umane. Perciò tutti i modi di pensare ritornano necessariamente e si ha il caso singolare che, pur essendoci una esperienza allargata, possa riacquistare credito una teoria limitata" (*ivi*, 186). Sì, perché "la cosa più alta che abbiamo ricevuto da Dio e dalla natura è la vita, il movimento rotatorio della monade su se stessa, che non conosce né sosta né quiete [...] e il cui carattere specifico rimane un segreto per noi e per gli altri" (ivi, 187-188). Ecco perché, sempre secondo Goethe, "l'unica vera mediatrice è l'arte" (ivi, 189). La stessa che aveva consentito a Pigmalione di sposare (unendovisi per l'eternità) un'unità che non si sarebbe mai lasciata semplicemente contemplare in virtù di un'algida visio intellectualis; un'unità perfetta, certamente, ma nello stesso tempo baciabile, toccabile, e capace di generare ardente passione e vero e proprio furore erotico. Più viva, cioè, della stessa vita reale – che sicuramente ci appassiona, ma rispetto a cui possiamo sempre immaginare un "di più"... un "più bello", un "più amabile". Mentre, della statua d'avorio non sarebbe stato immaginabile alcun "di più".

Ma... di cosa non è davvero possibile immaginare un "di più"? Di ogni quantità, e dunque di ogni determinatezza, di ogni diverso, possiamo sempre immaginare un "di più". Mentre, in quella vivente molteplicità, il nostro scultore sarebbe riuscito a riconoscere (sentendolo pulsare) l'Identico, il Semplicissimo in quanto tale. La sua musica. Non a caso, al cospetto della propria creatura d'avorio, Pigmalione avrebbe finito per riconoscere "il tipo", vale a dire la "forma originaria" – la voce del fondo indistinto che nulla e nessuno avrebbero mai potuto limitare o silenziare. Perciò egli avrebbe potuto finanche ardere di passione.

Quella perfectio rispondeva, infatti, alle sue carezze, corrispondeva ai suoi baci e arrossiva, levando verso di lui il proprio sguardo pudico. Perché si trattava di una vera e propria identità "vivente", che avrebbe potuto esser tale, peraltro, solo in quanto non distinta dal distinto e dai suoi sempre confusi, nonché imprevedibili, movimenti.

3.

Anche per Plotino (Enneadi I, 7) la bellezza produce "stupore e scossa soave e brama e amore e delizioso fremito". Ogni bellezza produce queste reazioni; anche quella delle realtà invisibili. Che ci rendono tutti "amanti". Plotino, poi, si rivolge a questi amanti – toccati dalla potenza irresistibile della bellezza –, e chiede loro in qual senso chiamino "belle" le cose che tanto ammirano ed amano. Il fatto è che ci liberano dalle passioni, suggerisce il fondatore del Neoplatonismo. E purificano l'anima dalle macchie contratte nel suo incarnarsi, consentendole di deporre ogni bruttezza derivante dalle scorie terrigne. Distacco dai piaceri corporei, dunque – questo produce l'incontro con la "bellezza". Consentendo all'anima di farsi simile a Dio; "perché di là deriva la fonte della bellezza".

Certo, per Plotino il corpo è reso bello dall'anima, che, sola, è fatta di una natura tale per cui l'Assoluto può donarvisi, consentendole di spogliarsi "di quel che aveva indossato nella discesa". Ma è chiaro che, se tale fonte divina indica quel "che resta immobile in se stesso", una volta contemplato il Medesimo non potrà che spingere l'anima a non volgersi più indietro verso "quei corpi un tempo splendenti". Anche perché questi ultimi "non sono altro che immagini, orme, ombre, simulacri". E dunque non potrebbero che portarci fuori strada.

Proprio da una di queste immagini, infatti (è sempre Plotino a ricordarcelo), era stato distratto Narciso, "che volle afferrare la sua immagine bella

che vagava a fior d'onda e s'immerse nella corrente profonda; e sparve". Mentre, all'ingannevole fascinazione emanata da tali immagini avrebbe saputo resistere Ulisse. Perciò è quest'ultimo che dovremmo sforzarci di imitare. Sì, Ulisse, "che sfuggì a Circe, la maga, o a Calipso" – all'eroe omerico, infatti, "non piacque fermarsi, pur nel possesso di tanti spettacoli giocondi ai suoi occhi e in compagnia di tanta bellezza sensibile". Sì, è da questi splendori che dovremmo tutti guardarci, chiudendo gli occhi… e sforzandoci di attivare una "nuova vista mutata che tutti hanno ma ben pochi usano". Che ci consenta di guardare a noi stessi; e di raddrizzare quel che è storto nella nostra anima… per non avere più alcun impaccio – perlomeno, di quelli destinati a farci perdere l'unità. Sino a trasformarci in pura "luce". Per quanto metafisica, cioè "non misurata in termini di grandezza, non circoscritta da una figura, sì da potersi e diminuire e aumentare". Una luce, precisa ancora il nostro filosofo, "immensurabile". E dunque "più grande di ogni misura e superiore ad ogni quantità" (Ibidem) – conformemente alla definizione che anche Anselmo d'Aosta avrebbe utilizzato per definire il proprio Dio. Id quo maius nequi cogitari possit.

Una bellezza, dunque, difficilmente sopportabile, che occhi deboli difficilmente saprebbero sostenere. Perciò è necessario che il veggente "si faccia prima simile e affine a ciò che deve essere visto, e poi si applichi alla visione". Nell'ascesa si giungerà dapprima alle Idee – che rendono belle le cose sensibili –, e poi a quel 'più che essere', posto al di là del Nous, che chiamiamo Bene. Plotino, infatti, concepisce la bellezza come "luogo delle idee", illuminato da un Bene situato al di là di ogni essere, "fonte e principio del bello". Poi, però, il neoplatonico aggiunge che finanche il Bene è "vita". E che la vita ha un compito, anzitutto: quello di staccarsi da un corpo che troppo spesso la confonde… seducendola con la mobile molteplicità che caratterizza qualsivoglia composto. Perciò dovremmo farci semplici, sempre più semplici… sino a non distinguerci più dalla semplicità verso cui aneliamo.

È infatti la semplicità – quella in cui consiste, da ultimo, il Bene in quanto tale (la ragione prima di ogni bellezza) – ad attrarre il vivente; e a consentirgli di liberarsi sempre più radicalmente dalle impurità costituite da tutto quello che, in quanto astrattamente molteplice, potrebbe al massimo venire misurato, paragonato e risolto nella forma del più e del meno. Ecco, l'anima deve liberarsi dal dominio della quantità e farsi così pura qualitas. Il fatto è che al Bene – che è poi lo stesso Uno del Parmenide platonico – tutti noi tendiamo. Perché ne abbiamo bisogno. E possiamo averne bisogno (come afferma Plotino: Enneadi, I, 8) – "a Lui, infatti, tutti

gli esseri aspirano, poiché hanno in Lui principio e di Lui sono bisognose" – solo perché l'Unità di cui tutti in ogni caso partecipiamo è sempre e solo "relativa" – relativa, cioè, al quantum di volta in volta in grado di unificare il molteplice. Non a caso, ad unificare, almeno a livello sensibile, è sempre e solamente una quantità (come i principi dell'armonia classica – nella scultura e nell'arte antica in generale – ci dimostrano); solo una relazione quantitativa potendo infatti determinare proportio, concinnitas e integritas nelle cose fatte dall'essere umano o in quelle fatte dalla natura.

Ecco perché si tratta di anelare a quell'Uno che non è quantità, e neppure numero. Fermo restando che, di esso, potremmo fare esperienza solo là dove la cosa, che di esso comunque partecipa, non si manifestasse più sub specie quantitate. Solo là dove, cioè, quantità e qualità "non fossero più distinte", e la cosa non costituisse più, rispetto a chi ne avesse subito il fascino, neppure "un altro" – in modo tale da costituire, insieme al contemplante o l'amante, due esistenze. Solo là dove i due non saranno più due, dunque, l'amore avrà raggiunto la propria meta; e la bellezza si sarà fatta apparizione del Bene concepito nella sua massima purezza. Solo là i due potranno esperire la negazione della propria distinzione, senza risolvere anche quest'ultima in una qualche determinatezza. Anzi, negando ogni sua possibile determinazione. Facendosi cioè pura vita, quella stessa che Goethe aveva riconosciuto alla luce di una verità secondo cui "l'universale e il particolare coincidono; il particolare essendo l'universale che appare in condizioni diverse" (Goethe [s. d.] 1968, 202). E che non ci consentirà mai di spiegare la semplicità così raggiunta. Perché non è maneggiabile dal discorso scientifico: non si tratta infatti di un oggetto a disposizione di un soggetto.

Infatti – e Goethe lo dice con la massima chiarezza –, "voler spiegare ciò che è semplice con ciò che è composto, il leggero con il pesante è una disgrazia ripartita nell'intero corpo della scienza, riconosciuta, sì, dalle persone intelligenti, ma non ammessa da tutti" (ibid.). Anche perché, procedendo in questo modo, ci si troverebbe a fare, del semplice, qualcosa di diverso dal composto, che il composto avrebbe solo il compito di "spiegare". Mentre il semplice va riconosciuto nel composto; ché solo in quest'ultimo possiamo rinvenire, riflessa, la sua immagine perfetta – di cui esso (il semplice) fungerà da pura "negazione" (senza aggiungere alcunché, e senza neppure sottrarre alcunché – altrimenti si ricadrebbe nella condizione del più e del meno). Secondo quanto rende esperibile la bellezza che solo l'artista è in grado di produrre, rendendo indistinguibili (di questo doveva

aver fatto esperienza Pigmalione) finanche l'intellezione e la passione, così come l'attività e la passività.

Perciò Pigmalione avrebbe potuto amare la bellezza-vivente della propria statua; e investirla di un amore (mosso da passione) non confondibile con nessun'altra esperienza relazionale e desiderante. Proprio in quanto contemplazione di una Semplicità che, costituendosi come non-altra, mai sarebbe stata da guadagnare... perché mai implicante "mancanza". Risultando, cioè, ogni volta esperibile nel flusso di una vita che l'arte non può più tenere fuori da sé – anche solo per aver reso quanto mai difficile il semplice riconoscerla "come tale" (ne avrebbero fatto le spese Porbus e Poussen, nel famosissimo racconto di Balzac, incapaci di vedere nel 'capolavoro sconosciuto' realizzato dal maestro Frenhofer la "pura vita" che solo lui, per l'appunto, riusciva a vedere).

D'altronde, dove la vita vive nell'arte e come arte, l'arte si manifesta, sì, ma nello stesso tempo si nasconde (in quanto "distinta" dalla vita); e gli umani (lo sappiamo tutti, in quanto continuamente costretti a confrontarci con una produzione artistica sempre più difficilmente distinguibile dalle cose della vita), non potendo più utilizzare gli strumenti di comprensione e decifrazione utilizzabili in rapporto all'oggettualità e alla sua determinatezza (di cui le scienze, invece, abbondano), faticano a riconoscerla. Ma non tanto per la distanza da un Assoluto che solo in passato essa avrebbe saputo "imitare", quanto perché (in modo evidentemente 'paradossale') le sue "immagini", lungi dal limitarsi ad indicare l'Assoluto, lo sono. Cioè, lo manifestano in quanto tale in relazione a una vita che non è identificabile con nessuna di esse – per quanto in tutte la si possa riconoscere – senza peraltro mai distinguersi dalle medesime.

Bibliografia di riferimento

Cassirer [1945] 1999
E. Cassirer, Rousseau, Kant, Goethe [1945], Roma 1999.

Eckermann [1836 sgg.] 2008
J. P. Eckermann, Conversazioni con Goethe [1836 sgg.], Torino 2008.

Goethe [1783] 1968
J. W. Goethe, La natura [1783], in Id., Teoria della natura, Torino 1968.

Goethe [1794] 1968
J. W. Goethe, *In qual misura l'idea che la bellezza è perfezione nella libertà può essere applicata a nature organiche* [1794], in Id., Teoria della natura, Torino 1968.

Goethe [s. d.] 1968
J. W. Goethe, Aforismi [s. d.], in Id., Teoria della natura, Torino 1968.

Moiso 2002
F. Moiso, Goethe: la natura e le sue forme, Milano 2002.

English abstract

The author attempts to discover an underground path, which continues to flow, like a karst river, among the lines of the dominant discourse that, from Plato onwards, the West has developed about works of art. Or rather, about their ontological status. Starting from the great metaphor of Pygmalion and his living sculpture, and the sublime pages left to us by Ovid, the author outlines an idea of artistic creation not anchored to a mere imitative requirement. An idea thanks to which art can find a sense, or rather, a strong reason, far from the conviction that we should create an objectivity as similar as possible to the eternal. Nor do we have to follow the opposite path: that is, to free the excessive rigidity delivered to things by the concepts through which we experience them, and to find again, through art, the imbalance of a chaotic life marked by excess. Between Ovid to Balzac, an idea evolved to the effect that the artistic image is not a simple image of truth (through the concept of truth we can represent both the icy constance of the eidetic world of sensitivity and the mobile vitality of the world of sensitivity and the corporeal), but rather the presence itself, tangible and far from worn-out, of the Absolute.

DA1A1

1980, un viaggio tra immagini e associazioni di idee

Valerio Eletti

Da 1 a 1 - passando per l'infinito, Hollywood e le maschere era il titolo di lavoro di un libro di sole immagini (80 tavole a doppia pagina) dedicato al gioco delle citazioni, alle associazioni di idee e al dialogo serrato fra parola e immagine, che doveva essere pubblicato nel 1981 dall'editore Gabriele Mazzotta, nella sua collana di punta dedicata alla grafica e all'illustrazione d'autore, con la prefazione di Gillo Dorfles. Il libro però non fu mai pubblicato, dato che non venne mai completato dall'autore (il sottoscritto). Ora, quasi quarant'anni dopo, ho riesumato alcune tra le oltre 50 tavole disegnate all'epoca, per rispondere all'invito di Engramma a dare un contributo sul tema "La parola all'immagine".

Perché questa scelta?

Per rispondere, prima di tutto vanno dette almeno due parole sul contesto culturale di quegli anni, contesto che si riflette ovviamente sulla struttura del volume e sulla stesura delle singole tavole. Ricordiamo dunque che anche in Italia, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, prende forma e si diffonde in diverse discipline quell'atteggiamento culturale che va sotto il nome di "*post modern*"; atteggiamento di cui qui vogliamo mettere a fuoco uno specifico aspetto: il passaggio da una visione dell'arte d'avanguardia come progresso lineare e continuo, a una concezione più ampia, complessa, reticolare, in cui potevano convivere istanze e momenti diversi della ricerca visiva e testuale (il paragone all'epoca era tra il percorso lineare di un fiume che scorre in una specifica direzione e la navigazione randomica sullo specchio di un lago).

Così, mentre realizzavo le tavole di cui vedete qualche esempio in questo articolo, tutto intorno, negli ambienti artistici e culturali, si spandeva questa visione complessa e ricca. Ricordiamo per esempio che proprio nel 1980 la Biennale di Venezia realizzava per mano di Paolo Portoghesi la prima esposizione dedicata all'architettura, con la memorabile "Strada Novissima" allestita alle Corderie dell'Arsenale, dando così risonanza internazionale alla discussione sul postmoderno. (Sempre per mettere a

fuoco il contesto in cui nasce *Da 1 a 1*, voglio ricordare che io stesso venivo da una esperienza significativa di lavoro sulla contaminazione tra alto e basso, e tra settori fino allora tenuti separati: parlo della fondazione e della gestione della galleria e della rivista "Spazioarte" (1974-1977), che ospitava con pari dignità – e metteva a confronto tra loro – autori di fumetti e scultori, architetti e militanti politici, pittori tradizionali e poeti visivi, illustratori e artisti, fotografi e muralisti).

E dopo questa sintetica contestualizzazione, veniamo al merito: perché dunque questa scelta?

Semplicemente perché il progetto del volume girava tutto intorno alle risonanze che si creano tra immagini e parole quando le parole sono legate tra loro da un filo di associazioni di idee e le immagini sono tratte esclusivamente dalla storia del passato e trattate graficamente in modo da poter dialogare tra di loro e con i testi che le accompagnano sullo sfondo.

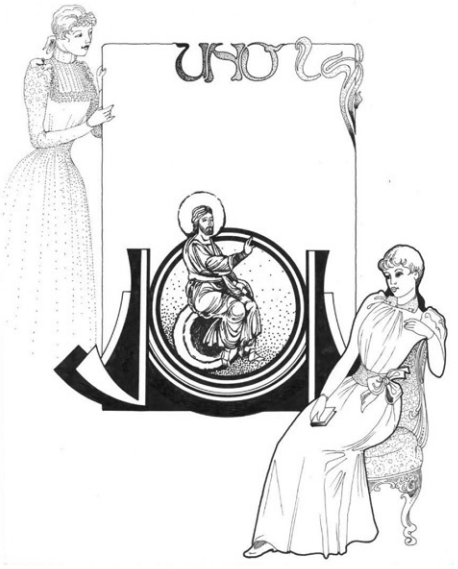
Nel volume *Da 1 a 1* – come si può vedere dagli esempi qui pubblicati – troviamo diversi elementi che convergono su questo paradigma. Primo, la struttura pseudo-narrativa: un racconto-non-racconto che gioca sull'associazione di idee partendo dal numero uno, percorrendo i numeri a crescere fino all'infinito, per poi tornare all'uno attraverso decine di divagazioni e un conto alla rovescia legato alla magia dei numeri. Secondo, la riproduzione al tratto, in bianco e nero, delle immagini prelevate dalle vaste miniere dell'arte e della decorazione create in epoche, luoghi e contesti sociali diversissimi tra loro: trattamento che permette alle immagini di dialogare tra loro pur provenendo da culture diverse. La ricerca di assonanze e dissonanze che facciano emergere dagli accostamenti e dalle contrapposizioni nuovi stati d'animo e nuove visioni.

La sfida di base, comunque, consisteva nel riuscire a far dialogare le immagini prelevate dalle miniere della storia dell'immagine (dal Liberty alla Pop Art, dall'arte etrusca all'illustrazione delle riviste dell'800) sia tra di loro che con le scritte di sfondo che fanno da filo rosso per la navigazione tra le associazioni di idee. Mi fermo qui. Non voglio spiegare né il meccanismo né le soluzioni grafiche adottate.

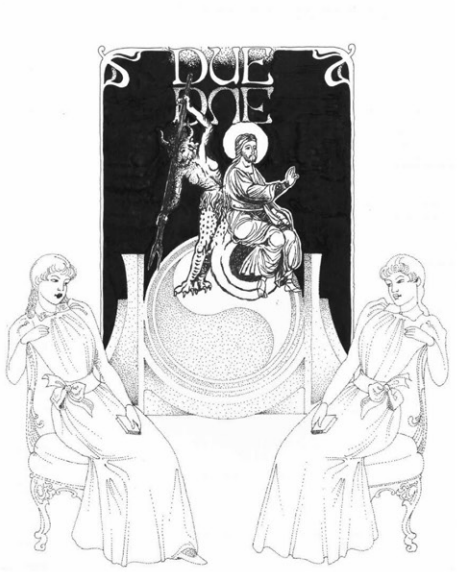
Lascio la parola alle immagini.

Per coloro i quali vorranno approfondire, segnalo comunque in appendice alcuni brani dalla bozza della presentazione che scrissi nel 1980: là si riconosce il clima culturale dell'epoca, e si

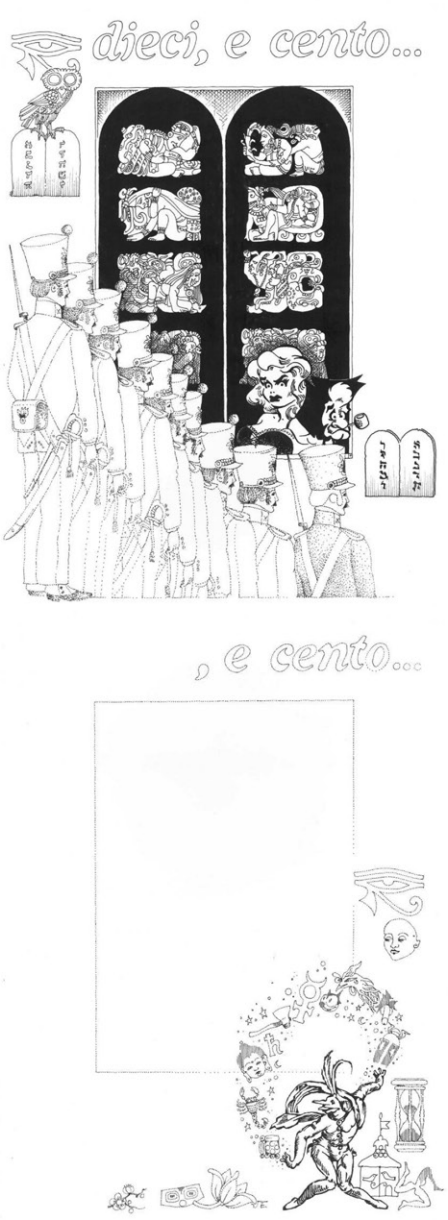
ritrova sia l'analisi degli obiettivi che si volevano raggiungere, sia le riflessioni sulle tecniche e sulle tipologie delle fonti iconografiche utilizzate. Non si trovano invece le indicazioni esatte delle fonti iconografiche: al lettore più curioso il compito di rintracciarle, se vorrà giocare a questo gioco.



1 | Uno



2 | Due



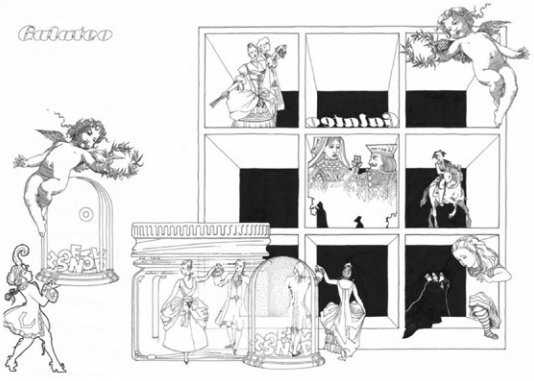
3 | Dieci, e cento... e cento

4 | Mille, mille, e milleuno

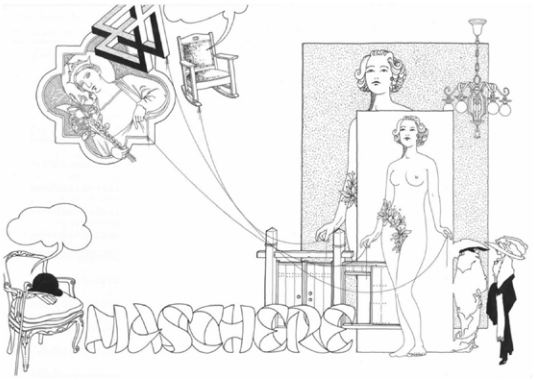
5 | Milioni di milioni - all'infinito

6 | Hollywood

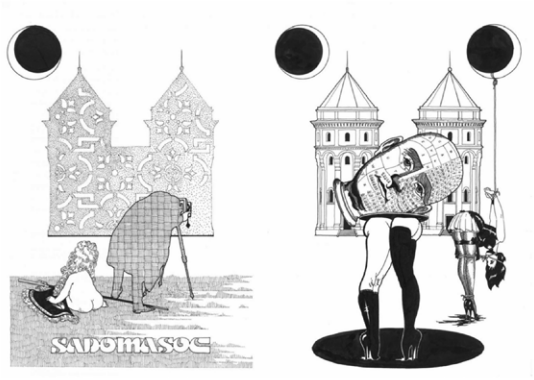
7 | Minuetto



8 | Galateo



9 | Maschere



10 | Sadomasoc

Appendice

Brani scelti dalla bozza della presentazione del libro "Da 1 a 1" (settembre 1980)

Cos'è questo libro? Una raccolta di disegni? No. Un racconto? No (ma forse sì). È un modo particolare e nuovo (nel settore della grafica - non più in altri settori) di raccontare per immagini. Senza una trama - ma per episodi collegati fra di loro.

Ecco la ragione per queste poche righe di presentazione che altrimenti non servirebbero. Si tratta solo di "spiegare" il procedimento che porta alla costruzione (e quindi alla lettura) di queste immagini.

In definitiva questo libro riempie un inspiegabile vuoto lasciato nella grafica (non nella grafica d'arte: i surrealisti sono stati maestri in questo): la grafica editoriale, appunto, dopo gli esperimenti dei fotomontaggi di inizio secolo.

La fase storica era evidentemente diversa. Si era in piena esplosione delle avanguardie storiche che avevano come punto comune - nella loro estrema differenziazione di risultati

e di valenze artistiche ed estetiche - l'obiettivo di progettare un "modello risolutivo", di trovare "il" progetto per il futuro. Futuro dell'arte, della società, della cultura.

Sono passati 50 anni. Le illusioni sono cadute, si sono trasformate. La più grande conquista - l'eredità maggiore - che ci hanno lasciato le avanguardie è sicuramente l'ironia e soprattutto l'autoironia. Il prendersi sul serio, ma un po' per scherzo. Un gioco di specchi e di ambiguità che lascia alle sue spalle la prosopopea, la magniloquenza degli "eroi" del passato (e di quelli attuali): di chi si prende "sul serio" come genio; di chi propone l'immagine o la parola come "verità".

Cosa ancora più importante, questo atteggiamento si è venuto conquistando da strati più ampi di popolazione (non si parla certo di fenomeno di massa: i fumetti o i romanzi o i rotocalchi o molte trasmissioni radiofoniche e televisive sono indici chiarissimi di quanto la gran parte delle persone usi ancora gli strumenti della figura eroica e non si lasci sfiorare dalla dissacrante ironia o dall'ancora più sottile autoironia).

Ora un "montaggio grafico" permette un'operazione estremamente ampia, spesso ambigua, ironica e soprattutto autoironica.

Pescare nel gran sacco della memoria collettiva, nell'universo delle immagini orami familiari a tutti permette di sollecitare nell'osservatore una serie di scatti, di associazioni di idee e di procedimenti di autonomia di lettura dell'immagine.

Una grafica che si serve di citazioni sfugge infatti molto più facilmente al grande pericolo dell'illustrazione: quello di esistere solo in quanto resa per immagini del discorso scritto; quindi trascrizione o traduzione da un linguaggio all'altro (con quel minimo di possibilità di "invenzione" che questo procedimento in ogni caso sottende).

E la scoperta della grande energia derivante dall'uso delle immagini del passato sembra in definitiva essere la svolta creativa egli anni Ottanta.

Il riscontro si trova in tutte le espressioni dell'immagine (e mi fermo a questo settore perché ad altri spetterà di allargare il campo a suoni e letteratura). In arte. In architettura.

Attenzione però: a questo punto viene subito alla mente il grande episodio dell'eclettismo della fine dell'800: un episodio che si trovava però su di un diverso versante di quel fondamentale spartiacque costituito dalle avanguardie storiche.

Là, nell'Ottocento, l'illusione di appropriarsi degli aspetti eroici del passato, la ricerca della grandiosità, la volontà di attribuire patenti di dignità storica alla borghesia che stava consolidando il proprio potere.

Qui, l'autoironia dei figli dei figli di quei grandi illusi, di quei personaggi che si presentavano nelle foto d'epoca con lo sguardo rivolto all'infinito, il petto in fuori e il mento un paio di centimetri più alto del necessario.

Quando la Biennale 80 - nella sua 39° edizione d'arte e nella sua prima (prima!) edizione d'architettura - presenta nel 1980 "citazioni" dell'arte del passato nelle opere dei più giovani artisti internazionali e "citazioni" di elementi architettonici antichi nella strada ricostruita dagli architetti postmoderni, si dà finalmente attenzione a un gioco che fermentava da anni e che segnerà profondamente la nostra vita futura.

Un gioco serio. Mai serioso. È il gioco del coinvolgimento nel piacere della scoperta di sensi nuovi in espressioni di vecchi linguaggi.

Spaesamento, contrapposizioni di stilemi differenti sono il più elementare metodo per creare nuove tensioni in oggetti altrimenti stanchi.

Un'insegna pop accanto a una xilografia del Quattrocento? il gioco è pericolo: si può cadere nella più banale ricerca dell'originale a ogni costo. Se si trova invece il filo condut-

tore che regge il gioco, l'insieme può alzarsi come un aquilone e regalare punti di vista assolutamente inediti e soprattutto stimolanti.

Il mio gioco parte da queste premesse, ma con un'ulteriore osservazione: il fallimento sistematico di chi ha tentato di accostare tra loro immagini e stilemi di epoche diverse a ben vedere deriva dalla caduta di tensione del prodotto finale a causa della presenza contemporanea di linguaggi diversi.

Accostare una insegna pop a una xilografia del Quattrocento - magari cinese – fa implodere l'operazione se non esiste una possibilità di lettura comune e una coerenza di segno. Ritagliare per esempio le due immagini da due diversi libri e accostarle è un'operazione sbagliata in partenza - insufficiente - in quanto ciascuna immagine rimane così strettamente legata al suo contesto culturale. Diciamo che nessuna delle due immagini fa un passo in direzione dell'altra. Si ha così il risultato che l'occhio non riesce a mettere a fuoco contemporaneamente le due immagini. Ciascuna immagine implica cioè un codice interpretativo talmente definitivo e con riferimenti culturali tanto netti e diversi dall'altra da richiedere una sosta, un soffermarsi dello sguardo troppo lungo. E questa sosta implica un "fuori fuoco" percettivo nei confronti dell'altra immagine.

Non può scattare così nemmeno il meccanismo dello "spaesamento" (a meno che una delle due immagini sia di ambiente e l'altra ne sia il soggetto: ma in questo caso non si tratta di un dialogo ma del vecchio, usurato monologo di un soggetto in un'ambientazione spaesante).

La cosa si complica ancora di più se invece di due, si tratta di tre, quattro o più immagini tratte da contesti differenti.

Tra le varie soluzioni per fare entrare in risonanza immagini fornite di una storia e di un linguaggio diversi, c'è quella proposta da questo libro: il collegamento diventa così il segno che ridisegna le immagini; riprova della validità di questa scelta mi viene per esempio dal libro "Une semaine de bonté" di Max Ernst, che funziona e riesce a passare il varco del mero accostamento delle immagini per entrare nel campo della risonanza - e quindi della tensione creativa e dell'ironia più graffiante - per il semplice fatto che le forbici hanno lavorato su immagini costruite con lo stesso segno, quello dell'incisione tipica delle illustrazioni del secolo scorso.

La minima (e pure essenziale) traduzione di immagini diverse attraverso il filtro di una stessa mano apre la via alla lettura simultanea delle immagini. Ciò perché si ha in questo modo una lettura immediata, la consapevolezza dell'uso della citazione, e quindi il passaggio a un atteggiamento mentale estremamente diverso, meno attento al fare "colto" e più disposto al gioco (gioco che può essere leggero e superficiale o entrare più a fondo di quanto non possa sembrare a prima vista).

L'insegna "pop" così non è più l'insegna pop, ma una sua rappresentazione. Così come la xilografia del Quattrocento non è più la xilografia del Quattrocento, ma una sua rappresentazione.

Eccoci allora su di un terreno di coerenza tra le due immagini:

il terreno della "rappresentazione" è tutto praticabile. Qui tutto è concesso. Diventa teatro.

E le immagini possono entrare in risonanza tra di loro e con il contesto, dentro la singola tavola e tra le tavole del libro.

Nasce cioè la possibilità di instaurare rapporti inediti. La creazione spontanea di favole e racconti. Il raggiungimento dell'ironia, dell'autoironia, della suprema ambiguità.

I livelli di lettura si sommano allora in un gioco di approfondimento, di fuga e di deviazio-

ne che non ha soste. Tutto ciò avviene nel contesto di una sola impaginazione; e quando le pagine si susseguono le une alle altre come in questo libro, i rilanci e i riferimenti si rincorrono anche attraverso le pagine, creando una terza dimensione di lettura che assume l'aspetto inaspettato del racconto vero e proprio.

(...)

Si tratta quindi di un libro che può essere letto in superficie nel suo insieme o via via più a fondo, anche se si perde in questo caso la visione d'insieme a vantaggio di visione particolarissime e limitate, ma più dettagliate nell'elaborazione (lo stesso meccanismo di zoom-in e di zoom-out che troviamo per esempio nelle opere d'arte di Baruchello).

Il piacere della lettura viene poi - a livelli più approfonditi e in qualche modo "specialistici" - anche dal significato delle fonti da cui provengono le varie componenti dell'impaginato.

Prendiamo per esempio una delle sequenze centrali del libro più ricca di connessioni all'interno di una mezza dozzina di tavole, quella che parte per associazione di idee dal tema del "ballo" per entrare, attraverso la parola "minuetto" nel campo culturale (e iconografico) non solo del Settecento (e dei riti caratteristici di un'aristocrazia ai suoi ultimi anni di splendore) ma soprattutto nel terreno minato (ambiguo) dei rapporti formali canonizzati da Monsignor Della Casa e solidi ancora oggi nel loro aspetto più blando del "buon vivere" (la "maschera" - oggetto ambiguo di per sé - ha qui una doppia valenza, anche se è intensa soprattutto come componente essenziale del vivere quotidiano).

Le pagine a cui mi riferisco sono quelle della sequenza "minuetto" - "galateo" - "le buone maniere" - "maschere" - "e poi ancora un altro minuetto".

Per introdurre subito l'aspetto dell'artefatto nelle due pagine a fronte dedicate al "minuetto" ho sfruttato il "falso" in tutte le immagini: nessuno dei personaggi o degli oggetti rappresentati è tratto da immagini autentiche del Settecento. Le fonti sono infatti tutte posteriori e costituiscono già di per sé delle citazioni o delle interpretazioni stereotipe del ballo più garbato della storia: così i valletti sono tratti dalle silhouette (...); i due amanti che si tengono per mano sono i protagonisti del manifesto (...); anche la cornice è tratta da un manifesto dell'Ottocento che fa riferimento al Settecento (...); ancora da una rivista che andava per la maggiore in Italia alla fine del secolo scorso, (...) del (...), sono tratte le figure incaricate di illustrare il tema del "minuetto", le due coppie cioè che sfilano all'interno della cornice nell'atteggiamento tipico del ballo del Settecento.

La stessa scritta "minuetto" - carica degli accessi decoratori del rococò - è in realtà tratta da (...).

La struttura dell'impaginato è piramidale e conduce l'occhio in un percorso a segmenti che gli permette di scoprire risonanze tra le figure in fasi percettive successive: la continuità "valletto - campana di vetro - lui e lei" conduce al magma indefinito racchiuso nella cornice forte e sovrastato dalla figurina ambigua della donnina seminuda, chiaramente dell'epoca a causa della sua capigliatura (anche questo è un "falso": lo stereotipo della festa veneziana settecentesca tratta da una illustrazione del maestro di questo genere, Umberto Brunelleschi (...); il soffermarsi per un attimo dell'occhio sul segnale erotico della donnina fa sì che venga percepita all'interno della cornice un'altra direzione preferenziale che chiude così la struttura piramidale sovrapponendosi al rettangolo della cornice (questa seconda figura geometrica è l'unica dotata di neri forti che si impongono al primo sguardo e perdono poi via via di importanza con l'emergere più garbato dei mezzi toni, dei tratteggi e dei puntinati). Su questa direzione che porta dal vertice della donnina alla base dell'ultimo valletto si prova il disagio di un insieme contemporaneo e contrapposto di segnali. Mentre infatti la coppia Anni Venti (tratta da...) sembra avviare la sequenza dei ballerini (e quindi dello sguardo) verso il basso e verso destra - aprendo nel contempo

un contatto con la pagina precedente cui fa esplicito riferimento -, il contenitore in cui si muovono i due ballerini conduce lo sguardo al valletto che spinge in direzione opposta, scompaginando la sequenza lineare del procedimento logico della costruzione dell'immagine. L'inversione di direzione (dal basso in alto e da destra a sinistra) porta immediatamente l'occhio a saltare agli altri contenitori di vetro e al loro simbolismo esplicito, instaurando così un nuovo percorso orizzontale disturbato dalla presenza della piramide e del rettangolo che pesano sulla parte destra della tavola.

(...)

Altro elemento che entra nella costruzione delle sequenze di pagine è il ritmo semplicemente grafico che subisce una alternanza continua nei suoi quattro parametri: la quantità di "nero", la "compattezza" della costruzione di ciascun impaginato, la "simmetria" e l'emergenza di una figura "protagonista".

(...)

Per ciascuna tavola si può entrare nei dettagli delle motivazioni letterarie, grafiche e simboliche (o metaforiche), nei meccanismi di associazione che ne reggono l'impianto e ne provocano le tensioni interne; così come in dettaglio si potrebbe analizzare - come si è fatto per la sequenza presa ad esempio - i gruppi di 8/10 tavole strettamente connesse tra loro da un unico filo conduttore sia per il tema che per il riferimento grafico scelto; come, infine, si potrebbe tracciare una vera e propria mappa dei ritmi grafici che percorrono il libro dall'inizio alla fine con l'intento di dare unità o per lo meno stretto collegamento a un tale coacervo di disegni differenti.

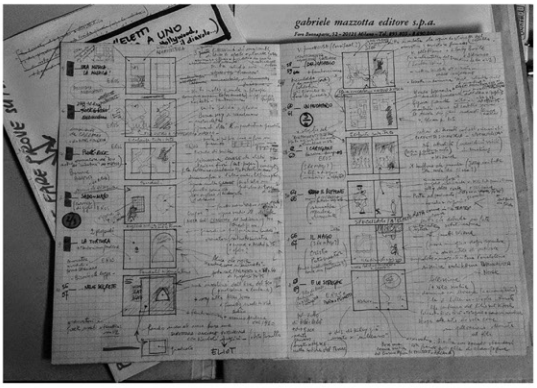
Entrando però in questi dettagli, questo libro non sarebbe più un gioco di immagini ma un saggio.

Meglio allora fermarci alla traccia di lettura proposta con l'esempio sopra esposto.

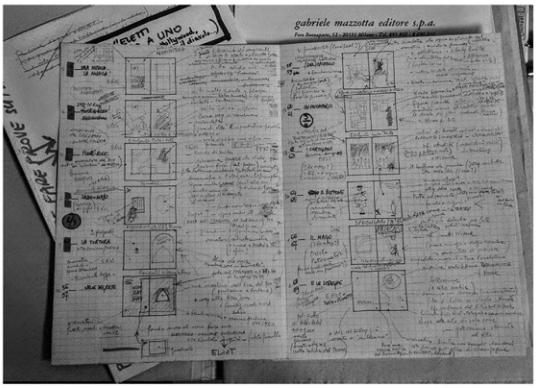
Ciascuno potrà così entrare più o meno a fondo nelle parti per lui più interessanti. E quando la curiosità arriverà a spingere alla conoscenza delle fonti iconografiche (le tessere di questo gioco a mosaico) basterà andare nella pagine in fondo al libro per trovare tutte le indicazioni necessarie.

Il progetto del volume Da 1 a 1 *è stato definito nei suoi particolari da diversi punti di vista: l'elenco di tutte le tavole basate su associazioni di idee; i metodi per far entrare in risonanza immagini e parole; i meccanismi per far dialogare fra loro immagini di epoche e culture diverse grazie alla riproposizione al tratto in bianco e nero; la ripresa e il rilancio attraverso le tavole dei ritmi ricorrenti di alcuni parametri come la compattezza, il protagonismo di qualche personaggio o la simmetria e il gioco vuoto-pieno...*

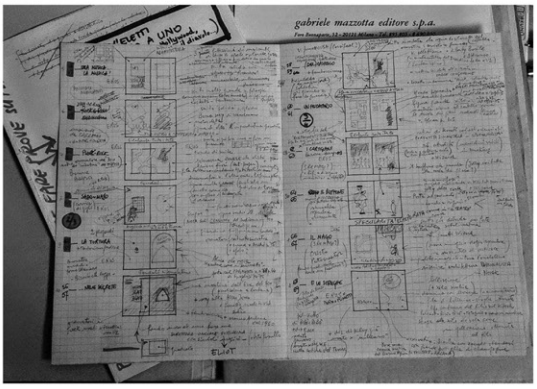
Qui di seguito alcune foto dei disegni e delle strutture grafiche pensate per lo sviluppo del progetto finale, prima della realizzazione delle tavole presentate sopra.



11 | Menabò del volume "Da 1 a 1" (particolare).



12 | Ritmi interni del volume "Da 1 a 1".



13 | Studi di una tavola del volume "Da 1 a 1".

Bibliografia

Bolzoni, Frau 1985
Valerio Eletti, a cura di A.Bolzoni, S. Frau Edizioni CSAC, Università di Parma, Parma 1985.

Bianchino 2014
Italian Pop Art, Bianchino G. (a cura di), catalogo della mostra al Museo Civico di Brunico, Brunico 2014.

English abstract

In 1980, in the post-modern mood, a book (entitled *From 1 to 1*) was planned – but never published – consisting of 80 plates: some of the 50 realised plates are presented in this article. The book was based on the idea that images and words resonate with each other, when connected by a thread of associations of ideas. As far as the images are concerned, in the book they were all extracted from the repertory of the figurative tradition of the past, and were re-created by means of graphic elaboration. The author discusses the creative process of that project.

Tradizioni, immagini, identità

Alberto Ferlenga

Accade per l'identità ciò che accade per la tradizione: che la si scambi erroneamente per qualcosa di necessariamente immobile, da proteggere, conservare e riprodurre nelle forme in cui ci è stata tramandata o come l'abbiamo, ad un tratto, percepita. Ma per l'identità, come per la tradizione, non si può parlare di stati di fissità bensì, piuttosto, di percorsi mutevoli e articolati, che, proprio dal loro continuo mutare e sdoppiarsi, traggono l'essenza della loro natura e le ragioni della loro utilità le quali risulterebbero, al contrario, falsate da una permanenza eccessiva in forme costrette a una innaturale immobilità.

Per entrambe – identità e tradizione – piuttosto che di andamenti unici e lineari, si dovrebbe parlare, come ha scritto Dimitris Pikionis, di presenze multiple e discontinue, legate talvolta da relazioni di dipendenza ma più spesso contrapposte. Di tradizioni, cioè, che sono contempora-

neamente in azione, e di identità che si intersecano e non di rado risultano in contrasto tra loro. Si dovrebbe, poi, considerare sia l'esistenza di tradizioni comuni ad ogni luogo e ad ogni tempo – quelle costruttive, ad esempio – sia delle loro variegate articolazioni in tempi e luoghi specifici così come l'esistenza di identità globali e di identità locali che convivono intrecciandosi – ad esempio nelle città.

Accade anche, di frequente, che si considerino immagine e identità come sinonimi, espressioni sovrapponibili del lato visibile delle cose. Ma l'immagine, ad esempio l'immagine ambientale, come nota Kevin Lynch (*The Image of the City,* 1960): "[...] è il risultato di un processo reciproco tra l'osservatore e il suo ambiente". In altre parole, l'immagine tende ad assumere, nella maggior parte dei casi, un valore soggettivo anche se non è detto che questo accada. L'identità, invece, i cui percorsi di formazione affondano nel tempo le loro radici e sono il frutto di lunghi processi di sedimentazione, comporta sempre il progressivo affermarsi di forme di condivisione. Condivisione a cui è legato, a sua volta, il manifestarsi di una riconoscibilità oggettiva che rende possibile, nel caso di un paesaggio o di un centro abitato, la messa in evidenza di quei caratteri distintivi che li contraddistinguono, e che costituiscono per qualunque luogo il più importante dei patrimoni. Caratteri, che, pur modificandosi, alimentano una presenza insopprimibile in grado di resistere anche alle trasformazioni più radicali.

Si può tralasciare, qui, il discorso sulla tradizione, frequente oggetto, in campo architettonico, di considerazioni importanti contenute negli scritti di architetti del '900 come Theodor Fischer, Dimitris Pikionis, Hassan Fathy e molti altri, il cui pensiero non è così noto come meriterebbe. Più interessante, invece, è rivolgere l'attenzione verso quegli aspetti che riguardano il nodo immagine-identità, nell'ambito specifico della costruzione fisica dell'ambiente dal momento che esso ha assunto, nella nostra epoca, un peso fondamentale, specie se lo si considera in relazione a fenomeni di attualità come il degrado ambientale, il turismo invasivo o la competizione tra città.

Prepotenza delle immagini e degrado delle identità: in questa epoca, che ha attribuito alle immagini un posto di primo piano e che lamenta costantemente l'affievolirsi delle molteplici identità che riguardano la vita dell'uomo, sembrerebbe di poter rilevare un diretto rapporto tra il rafforzarsi delle une e il disperdersi delle altre. In realtà le cose non stanno sempre così, essendo i due aspetti uniti da molti legami al punto che anche il

dilagare delle immagini costituisce una delle manifestazioni più evidenti dell'identità contemporanea in ogni settore. Ci sono, però, conseguenze evidenti di questo rapporto che riguardano alcuni ambiti – l'architettura, la città, il paesaggio – in cui il progressivo crescere dell'importanza delle immagini incide negativamente sulla fitta trama di rapporti che tradizionalmente determinano identità.

Conseguenze che influiscono direttamente sul modo in cui si riproducono le forme e i valori che determinano l'ambiente fisico in cui si svolge la vita umana, e sul modo attraverso cui si afferma l'appropriazione e il riconoscimento di un luogo da parte di chi lo abita o lo frequenta – vale a dire su come si manifesta la qualità dei luoghi in cui viviamo e su come essa viene percepita.

I processi che portano alla formazione di valori universalmente riconoscibili – la rinomanza di un paesaggio, il carattere di una città, l'importanza di un edificio – hanno generalmente bisogno di tempi lunghi e di condizioni particolari per affermarsi. È in questi tempi e in queste condizioni che anche le specifiche forme di un'architettura, di un settore urbano o di una porzione di territorio trovano – come parti di insiemi fisici, culturali e sociali – il loro radicamento e la loro accettazione collettiva. L'accentuarsi del peso dell'immagine e il suo rendersi autonoma da qualsiasi altra relazione incide profondamente in questo meccanismo, modificando tempi e modalità di questa, come di altre, costruzioni identitarie.

La modifica più evidente riguarda l'indebolimento di quella rete di rapporti, consolidatisi nei secoli, che hanno contribuito a legare l'idea stessa di identità a variegati fattori o luoghi variamente connessi tra loro. Quando ogni significato tende a concentrarsi alla superficie, là dove è più facile coglierlo e dove sembra che esso possa coincidere con un'unica immagine, è inevitabile che relazioni non più sollecitate, rispetto alla loro tradizionale capacità di produrre identità, e sostituite in questo stesso ruolo da espedienti di più rapido consumo – le immagini, appunto – perdano progressivamente la loro evidenza e la loro necessità.

Si determina, così, uno spostamento d'asse e di importanza nel formarsi dell'identità: un insieme di azioni collegate, viene, a poco a poco, sostituito da pochi eventi appariscenti e sostanzialmente isolati. Ma è ancora Lynch a ricordare come, considerando l'ambiente fisico, non sia mai possibile parlare della presenza di eventi isolati dal momento che il modo stesso in cui esso si riproduce rende inevitabile la creazione di legami e

interazioni tra tutto ciò che contribuisce a dargli forma, non fosse altro per il ruolo connettivo costantemente esercitato da chi vive al suo interno.

Tornando alla natura dell'identità, per come sino ad oggi si è determinata negli ambiti cui ci si riferisce, si può affermare che essa è il frutto dei movimenti incessanti che si sviluppano lungo una trama di percorrenze per lo più invisibili che si sovrappongono a quelle palesi, seguendo traiettorie di varia estensione spaziale e temporale. È a questa somma di percorsi, non sempre evidenti, perché per lo più fatti di idee, di modelli, di convenzioni, che si deve la trasformazione di un territorio in un paesaggio – ovvero di un frammento di natura che, come molti altri, precipita in un concentrato di qualità e di valori legati da nessi inestricabili con la vita di chi ci vive o ci ha vissuto – in un borgo o in una città – cioè di un semplice assemblaggio di luoghi di residenza o commercio, nella più geniale macchina di moltiplicazione di simboli e significati che l'uomo abbia mai saputo inventare.

Lungo questi tragitti scorrono i processi evolutivi, transitano senza sosta, significati, rappresentazioni, impressioni nel loro rimbalzare continuo da edificio a edificio, da spazio a spazio. La loro esistenza è garanzia della sopravvivenza di un luogo e il movimento che la anima coinvolge fatti fisici, eventi naturali, idee. Quando questo movimento perde forza, quando scompaiono le tracce evidenti della sua presenza o si oscurano i legami tra l'immateriale e il materiale, anche ciò che appartiene al mondo visibile si indebolisce nella sua capacità di riverberare valori attorno a sé, pur amplificando, talvolta a dismisura, l'evidenza della propria immagine.

È dunque, in fondo, la diversa intensità ed evidenza di un movimento a definire la differenza tra un'identità complessa e una basata esclusivamente su immagini; mentre la prima, infatti, non può che nutrirsi del moto delle sue componenti e dell'intensità delle sue relazioni, la seconda tende a riprodurre se stessa in un sistema sostanzialmente statico, autoreferenziale e potenzialmente autodistruttivo. Ne costituisce una prova, in campo urbano, ciò che accade in luoghi storici coinvolti nel circuito del turismo planetario: da Venezia a Granada, da Nimes a Cuzco, a molte altre città del mondo, quando un'identità articolata e composita lascia il posto a un'altra basata sulla ripetizione di immagini tendenti a riconfermare – e a vendere – se stesse, senza variazioni che possano turbare convinzioni universalmente acquisite.

Se questo fenomeno ha una storia già lunga e provoca effetti negativi evidenti anche attraverso pratiche di conservazione e di uso distorte di luoghi appartenenti al patrimonio dell'umanità, più recente è il caso di altre città, meno favorite dalla storia, che hanno delegato a 'monumenti contemporanei' il compito di rappresentarle. Da Sidney a Bilbao ciò ha comportato il passaggio da un'identità articolata ma ritenuta debole per ragioni diverse, alla sua sostituzione con l'immagine di un unico edificio – l'Opera House di Utzon o il Gugghenheim di Gehry – che, assurgendo al ruolo di icona assoluta, assicura visibilità e ruolo mondiali. In entrambi i casi, messo in ombra il movimento continuo che fa evolvere le città e la loro stessa complessità, si concentra l'attenzione su pochi eventi, appartenenti al passato o alla contemporaneità; ci si affida alla diffusione invariata di parti della propria immagine per consolidare o affermare la propria presenza nel mondo. Conseguenze nefaste e vantaggi immediati di queste scelte sono evidenti; meno evidenti sono, forse, i rischi a lungo raggio insiti in una metamorfosi dell'identità da processo a maschera.

Dunque, pur trattandosi di una delle manifestazioni più evidenti del mondo contemporaneo e quindi, in qualche misura, anche della sua identità, il prevalere dell'immagine sulle altre componenti che determinano la specificità di un luogo o di un edificio o di un territorio è quantomeno il segnale, e non di rado la causa, del progressivo rallentamento di quell'indispensabile movimento, di quella coazione tra molti fatti, che dà profondità e senso alle cose.

Dei percorsi interrotti, delle relazioni spezzate rimane però costantemente traccia e questa sorta di memoria involontaria rappresenta una delle specificità che ogni luogo possiede e che lo rende diverso da altri. Malgrado le immagini influenzino ogni impressione, le scie di tali percorsi non si disperdono mai del tutto ma lasciano indizi evidenti della loro esistenza. Può trattarsi di presenze più volatili, come quelle che legano un'architettura a chi ne fa uso, o di presenze più stabili, come quelle determinate dalle responsabilità e dai ruoli assunti da edifici nei confronti dei contesti in cui sorgono. Ma la loro esistenza è un dato ineliminabile.

In sostanza, con il prevalere delle immagini sui processi identitari più complessi si determina il formarsi di una sorta di doppia anima che riguarda i fenomeni fisici di cui ci stiamo occupando, e che li accompagna fino a che un intervento, un progetto, un piano non rimetta in contatto mondi separati, riaccendendo la scintilla delle mutazioni benefiche che presiedono al progresso dei luoghi.

Se immagini assolute e identità complesse partecipano, dunque, in ogni caso insieme, anche se con diversi gradi di evidenza, alla costruzione dell'ambiente fisico, l'equilibrio, la distanza o il rapporto che si determina tra di loro hanno un ruolo determinante nell'affermarsi o meno di qualità e differenze. E la consapevolezza di questo processo dovrebbe essere patrimonio di chiunque si occupi di questo tipo di trasformazioni.

English abstract

"Identity" as well as "Tradition" are wrongly misunderstood as necessarily immobile; to be protected, preserved and reproduced in the same forms they have been handed down to us. In neither case, "identity" or "tradition", should one refer to states of fixity, but, rather, to changing and articulated paths, which, from continuous mutations and switchings, draw the essence of their nature. On the contrary, excessive permanence of forms forced into unnatural immobility, misrepresents their most intimate raison d'être. Neither identity nor tradition are qualifiable in unique and linear paths; rather, they consist of multiple and discontinuous behaviours, operating simultaneously, intertwining or at variance with each other.

The prevalence of the image over other components that determine the specificity of a place – or building or territory –causes a progressive slowdown of that indispensable movement, of the collaboration between many factors, which give everything depth and meaning. However, we can grasp some traces of those interrupted paths, of those broken relationships: they never entirely vanish. This kind of involuntary memory is one of the properties that every site has within itself, and makes it unlike any other.

Tempo del teatrino

The Untimeliness of Aldo Rossi

Kurt W. Forster

Among the first images Aldo Rossi invokes in his Scientific Autobiography – a remarkable reflection that extends beyond the impulse that may have prompted it – there is the church of Sant'Andrea in Mantua. Rossi is not simply acknowledging Leon-Battista Alberti's achievement, which, in his view, consisted "nel ripetere le forme e gli spazi di Roma, come se non esistesse una storia contemporanea", but he also connected

Top sculture of 1979's *Il teatro del mondo* by Aldo Rossi (Archivio ASAC | Biennale di Venezia) at the entrance of "Aldo Rossi e la cornice veneziana", exhibition at Iuav – Tolentini from October 24th to December 13rd (curators: Fernanda De Maio, Patrizia Montini Zimolo).

the space of the church with the fundamental experience of "tempo". This experience was to reveal itself profoundly cleft, divided into clock time and weather, or, as he put it, in "tempo nel doppio significato atmosferico e cronologico" (*Autobiografia*, Milano 1999, p. 9).

Alberti's architecture was certainly untimely too, but it set a cornerstone for the age of the Renaissance, precisely because, as Rossi said with regard to Sant'Andrea, "it [does not seem to relate to any] contemporary architecture" around it. The buildings by Alberti were notorious for the architect's disregard of custom and practice, they stood out as lone reminders of another civilization, of antiquity, but not really. Alberti's successors Bramante, Giulio Romano, Palladio and others in their wake sought to achieve a similar architecture fuori tempo. As Aretino put it with regard to Giulio Romano's art in general, it was caught between two different times for being "anticamente moderno e modernamente antico" and, one should add, for being uniquely itself. During the Renaissance, antique architecture was very largely present in ruins, however grandiose, and the moment when the building of new St. Peter's came to a temporary halt in the 1530s, the new looked entirely like the ancient, located as it was in a gap in time rather than firmly rooted in its own. Who, looking at Giuliano da Sangallo's drawing of the Theatre of Marcellus (Codex Vat. Barb. 4424, f.4) would not think of Aldo Rossi's Ora questo è perduto or some of his drawings of Cedimenti terrestri? An architecture so exposed to destruction was indeed lost to modern eyes.

One wonders what secured a special place for Aldo Rossi in postwar Italian architecture—first in Milan, then in Europe, and finally around the world. I think it was the untimeliness of his architecture that gave it a unique character. Untimely both with regard to when it appeared and how it looked in the midst of the 1960s. It was untimely in the sense of evading the terms in which problems were posed and solved, and in the sense of putting something forward that had no place in the townscape prevailing around it. The inaugural Monument at Segrate occupies an unidentifiable margin of time, located as it is, between resolute abstraction and a distant nature, shrouded by German oaks copied from a print by Carl Wilhelm Kolbe, and shorn of anything that is already in place. Since the 1960s, the social struggles and the challenge to authority set the tone of the debate and prejudiced architecture which, when put to the test, advanced paradoxical solutions. Rossi did find merit in Berlin's Stalinallee and, for his Gallaratese housing block, he invoked a monastery in Santiago de Compostela and German Wohnblöcke, neither very near to his task or time.

Designing a project, he averred, involved finding what has been lost, securing another lease of life or, at the very least, a memory of it for the future. This even holds true of that cavallo di battaglia, typology, for typology is precisely a means of breaking buildings out of their time and place and rendering them timelessly available. "To forget architecture" was one consequence of typological considerations. Another was that typology makes buildings of different purpose and location appear similar to one another, but more insidiously, to suggests a deep affinity between schematic drawings and calligraphy. This relationship prompted Rossi to say that "il segno è indifferente a disegno o scrittura" (*Autobiografia*, p. 60). Did he mean that all signs are indifferent to what they designate? And are buildings, once reduced to three-dimensional signs, equally indifferent to their place and time? One is tempted to think so, were it not that Rossi's early projects belonged to sharply defined categories: memorials, housing, and schools.

Even more consequential was the fact that in typological terms buildings share only what is largely indifferent to their occupants. Among typological schemes, Rossi had his favorites, and they invariably float free of their epochs and categories like unmanned boats (or vaisseaux fantômes), whether they recall bronze-age structures raised on stilts, or, in the case of the Cabine dell'Elba, vernacular beach cabins or cupboards. Rossi invoked the gigantic stables in Khrenovoe when classifying his student housing project in Chieti and, indirectly, when he commented on the Cemetery of San Cataldo in Modena. In both cases he performed the same mental operation: typology is the door through which ideas can be transported from one time into another, from one category into another, as if seen in a mirror and yet out of reach. I would even go further and suggest that not only was Rossi's architecture untimely but it was also placeless, like Pirandellean characters who keep looking for their role.

If there is something to what I'm saying, then the circumstances of Rossi's debut seem inauspicious for a young architect. Undoubtedly they rendered his work difficult, his standing uncertain, his reputation controversial. After being relegated from the Politecnico, there followed a number of years in Zurich and soon a leap over the Atlantic, and, in the 1980s and 90s, many trips back and forth and on beyond the Western world. His is a story in stark contrast to most Italian architects of his own and of later generations who tended to graft themselves to local institutions and perpetuate old-fashioned ways of building. Perhaps only Renzo Piano enjoyed a comparably favorable reception outside of his country, if

for entirely different reasons, namely as a purveyor of trademark designs with a gratuitous technological appeal.

So much for historic time or chronology, but there is also the 'weather' — the other manifestation of time. As Rossi noted in 1980, a propos of Sant'Andrea, he saw "la nebbia entrare nella basilica", and "osservarla nella galleria Milanese, come l'elemento imprevedibile che modifica e altera, come la luce e le ombra, come le pietre ridotte e lisciate dai piedi e dalle mani di generazioni di uomini". The touch of atmospheric change may be ever so light, but it evokes the heavy hand of time. In 1984 Rossi let his thoughts ramble through Lombardy when he wrote that here "the cathedrals were probably never white, for reasons of fog and humidity [...] that cause settling and fractures in buildings like torsions of the spine signal arthritis or worse in human bodies" (Architetture padane, Modena 1984, p. 14).

Time distorts things, bends them out of shape and breaks them up, but the relics, ruins, and rural haunts Rossi loved also prompted him to seek out "questi [...] luoghi attivi e misteriosi" to which he dedicated the exhibition in the Casa di Mantegna in Mantua. Finding these mysterious places, mostly ruins of one kind or another, made up for having forgotten architecture and instead recovering "alcuni luoghi che costituiscono una patria ritrovata" (*Autobiografia*, p. 14). These allusions are almost too portentious: the patria holds few mysteries when it is the familiar setting of our affairs, but when we leave it behind, when we let it suffer the vagaries of time and age, we begin to perceive it at a distance with a sharper eye. Later on, the ritorno in patria changes everything. The "patria ritrovata" has "weathered" as many events as the traveler in foreign lands who also experienced any number of "deformations" of the familiar. As an analogy to his own peregrinations and as a reminder that however painful and humiliating it may have been to leave Milan, the architect returned to his homeland with his eyes sharpened and with a more vivid feeling for its character. In both atmosphere and material, something "unforeseen" had occurred. In a tumble of images Rossi enumerates Clara Calamai in the film Ossessione, her *minestra*, the gardens of Mantua and Ferrara, the vaunted race of Gonzaga horses, the stables of Count Orlov, and yet other places (*Autobiografia,* p. 14). Change can only occur in the dimension of time. Time, however, has a way of warping our experiences and our memory, and these experiences are all related to fleeting manifestations that yet left their trace in memory.

For Aldo, a site outside of all familiar places was the theater. Not any theater, and not even one he knew well, but his own teatrino. Again he belaboured the word no less than the idea when he wrote, recalling once again the experience of the Milanese galleria, of the

> [...] conchiglia americana ritrovata per me nel [...] l'altro senso della conchiglia marina [di Alceo] che mi avevo spinto "figlia / della pietra e del mare biancheggiante / tu meravigli la mente dei fanciulli" (Autobiografia, p. 94).

Obviously, not only the minds of children, but also the child in all of us is excited by seashells: therefore the Jesuit scholar Philippo Bonano titled his treatise of 1684 "Recreatio Mentis et Ocvli". As if to tease the reader, at least the foreign reader, Rossi did not name the poet (Salvatore Quasimodo), who wrote those words about seashells – "tu meravigli la mente dei fanciulli" – that closely echoes the title of Bonano's, but he harked back to what has distinguished seashells for centuries, their fascino, and their puzzling status as object that only an organism can create and that survive for potentially enormous time spans, long after these organisms may have become extinct. Paul Valéry had meditated on this conundrum in an essay of 1937, and his fascination with seashells has not been lost on architects.

In the teatrino, Rossi reduced reality to shells, complex relationships to a simple order of scale and growth, and made the objects of his desire into willing actors in his private world. The images of tempo and teatrino are tenuously tethered to words, whose meaning seems inconstant, so elusive that Rossi is casting about to pin it down in classical and modern texts before he finds the right place for it in his own work. It was the old issue of inside/outside that surfaces in many of Rossi's buildings, vexing one's sense of the distinction between exterior and interior, as did one of his earliest projects, the Monument to Partisans in Cuneo (1962), and as it defines some of his mature works such as the Hotel Palazzo in Fukoaka (later 1980s). There, visitors sit at a bar in front of the elevation of the building, which they just wandered into. In his thinking, "inside" and "outside" are the defining terms of the theater in a reversal of their customary relationship. The hollow of the cavea is also an exterior, and the plain view of the stage an interior shrinking optically and emotionally, not unlike a hotel that serves as a stage of life while strangely alien to it.

The seashell forms a link between animation and fixity, recording life while remaining inanimate, it has a long pedigree that was not lost on

Aldo. As elementary as the component parts of buildings are, and as ageless and inflected by the time of experience they appear to be, they transform the inert into vessels that sail through the straits of time. In a literal sense, the Galleria in Milan and Sant'Andrea in Mantua form the frames through which time wafts like the fog. Experiencing them, Rossi is able to muster a childlike immediacy and a sense of wonder: it is the large-eyed Aldo, who may have suffered many delusions but one, the desire to make, and make ever again, his beloved toys. Losing them, seeing them broken or thrown away causes him visible pain. Pain persists through changes of momentary Stimmung as the fundamental tonality of existence. Such a sense of loss is tangible in Rossi's works, even when they are accomplished and of a kind that promises permanence and renown. It is a sense of loss even more acute in the face of victory or near-victory. The Museum of German History in Berlin, derailed by the advance of history itself, represents such a Pyrrhic victory par excellence.

Rossi confessed that he had been a bad student at the Politecnico, lamenting the bland books and boring lectures of his professors, while remembering fondly the discussions with Heinrich Helfenstein at the ETH in Zurich (*Autobiografia*, p. 70). Helfenstein was Rossi's assistant and helpmate, a literary historian by training and a photographer by avocation, who shot some of Rossi's favorite images, such as the Sunday picture of a deserted and solemn courtyard at Zurich University. Throughout his *Autobiography* and quite casually in conversations, Rossi would prefer to talk of literature, philosophy, palaeontology and whatever may have been on his mind, rather than of architecture as such. This was no affectation, nor a false lead, but rather an admission that his imagination drew from many fields and explored moments of the past no less than speculation about the future. So he enjoyed imagining what Venice had been like before Sansovino and Palladio, a city as Carpaccio saw it, with a lot of wooden structures and desolate shores. On the other hand, his time in New York revealed to him a city made of stone and monuments in which the only things built in wood are the water tanks on the roofs. And it suddenly appeared, I observed long ago, as if Rossi had put them there, littering the town with disconcertingly primitive cylinders under conical tops.

It is appropriate to recall that one of the episodes specially singled out by Aldo in his Autobiography bears on the value of being a stranger, even a stranger to architecture: he describes how, riding on a vaporetto in Venice one morning, he overheard a stranger pointing out the corner of Ca' del Duca on the Grand Canal. As "a relic of time" —of another time

for another purpose— this fragment was destined to assume the singular role of a "symbol of architecture", however overwhelmed, even swallowed, by its surroundings. Suddenly it struck him that this odd column was a "potente e prepotente" affirmation of architecture, this small fragment is, in fact, a whole and its pointless survival, a sheer stroke of luck. His personal luck, for he carried that column with him to various places and made it a placeholder for architecture tout court.

If one may be permitted to make such generalizations about another person's life, I'd venture to say that Rossi was 'lucky' to be relegated from the Politecnico, that nothing better could have happened to him than to be invited to Zurich and lured to New York, and that the breakup of his Milan studio, although painful for everyone involved, propelled him further than he would have ever gone on his own. The direction he chose left many colleagues and friends in doubt. There can be little doubt, however, that Rossi's last years —which were those of a waning century— found him wavering between affirmation and submission; submission to tendencies that led into the lowlands of facile imitation of historic forms and a consequent loss of the sense of time. The Schützenstrasse block in Berlin does indeed ask questions that find no answer on site, other than those offered by a city that had been virtually leveled during the War, a Prussia for which Frederick the Great imported Palladian facades by the yard and where a bit of Michelangelo might just be the thing the doctor ordered. That Rossi finds himself posthumously in the company of those Berliners, who have no compunction about surrounding one of the rare Schinkel buildings, the Werdersche Kirche, with the schlock of pseudo-classical buildings is perhaps undeserved, but quite poignant nonetheless.

Within the spectrum of architecture in Italy, ranging as it did from Paolo Portoghesi to Superstudio, Rossi had managed to secure a labile balance between designing memories and imagining their future. His iterations led to untimely confrontations, such as those of his "Window of the Poet in New York," or to a contamination of moments that have little in common and no place where they appear. There was, however, one moment when Rossi was both ahead of himself and standing besides what he was making: the Teatro del mondo of 1979 floated on the lagoon as the perfect vessel for a time bandit. Forever remembered as an image, the Teatro recalled Venice before Sansovino and Palladio, its wooden hull a ghost, its silhouette a momentary companion of the city's skyline, its inevitable dis-appearance as much a part of its existence as the changing cloudscape. Here, at dusk, time was one and the same with tempo. He said it in so

many words himself:

> È sempre stata mia intenzione di scrivere i progetti, racconto, film, quadro, sempre più indipendentemente da ogni tecnica perché così questo si identifica maggiormente con la cosa essendo nel contempo una proiezione della realtà (*Autobiografia*, p. 55).

English abstract

Disregard for custom and practice in typology is the door through which ideas can be transported from one time into another, from one category into another, as if seen in a mirror and yet out of reach. Rossi's architecture was both untimely and placeless. Time, however, has a way of warping our experiences and our memory, and these experiences are all related to fleeting manifestations that have nonetheless left their trace in memory. Rossi's Teatro del mondo of 1979 recalled Venice before Sansovino and Palladio, its wooden hull a ghost, its silhouette a momentary companion of the city's skyline, its inevitable dis-appearance as much a part of its existence as the changing cloudscape. Here, at dusk, "time" was one and the same with "tempo", independent of custom and practice, and unheeding of techniques and conventions in order to give to architecture a sense of timelessness and spacelessness.

Salti e scatti

L'immagine dell'*Ausdruckstanz* fra storia e fotografia

Susanne Franco

"Non colui che ignora l'alfabeto,
bensì colui che ignora la fotografia sarà l'analfabeta del futuro."
Walter Benjamin [1931] 1966.

Questo saggio indaga come è rappresentato l'atto di saltare in due fotografie, rispettivamente degli anni Dieci e Venti del XX secolo, che ritraggono due danzatrici moderne di area tedesca, Gertrud Leistikow e Gret Palucca. Le immagini, l'una anonima e l'altra di Charlotte Rudolph, non ci mostrano come le danzatrici eseguissero "veramente" questo movimento, ma rivelano gli ideali estetici secondo cui volevano essere rappresentate e la soggettività di chi le osservava da dietro l'obiettivo. Ciò che queste fotografie restituiscono è, più precisamente, l'immagine di un istante della traiettoria disegnata dal salto, ma anche l'idea di movimento che informava quel salto e la percezione che di questa idea avevano sia la danzatrice sia il/la fotografo/a. Il saggio propone una contestualizzazione storica dell'utilizzo della fotografia per documentare e trasmettere la danza moderna tedesca, e un'analisi del suo valore documentale ovvero la sua capacità di veicolare gli elementi costitutivi del nuovo linguaggio artistico entrando talvolta in tensione con quanto la storiografia ci ha restituito di questa tradizione basandosi su altre tipologie di fonti.

Nelle pubblicazioni dedicate alla danza moderna in Germania negli anni Dieci e Venti del XX secolo, la presenza di un'appendice fotografica costituisce un elemento importante per comunicare al lettore la dimensione tecnica, estetica e ideologica di questo linguaggio artistico in via di affermazione. Se il primo testo a registrare questo fenomeno nel momento della sua nascita, *Der Moderne Tanz* (*La danza moderna*, 1910) di Ernst Schur, venne arricchito da 16 tavole illustrate, a distanza di pochi anni, uno dei critici destinato a diventare tra i più autorevoli in questo ambito, Hans Brandenburg, sostenne la necessità di un corredo fotografico per qualsiasi testo che trattasse di danza. Non è un caso, dunque, che fin dalla prima edizione del suo libro, anch'esso intitolato Der Moderne Tanz nel 1913 (Brandenburg [1913] 1921) e considerato dagli storici come

un fondamentale documento di quella pratica artistica e sociale colta nel suo nascere, Brandenburg abbia selezionato un corpus di 75 fotografie da affiancare ai disegni e agli schizzi eseguiti da più artisti*. Per trasmettere con precisione crescente la realtà materiale del movimento corporeo, ma anche e soprattutto il potenziale estatico che egli riteneva profondamente legato a quella visione della danza e della coreografia, nelle due edizioni successive del volume l'appendice fotografica arrivò a includere 126 immagini fotografiche. Non si trattava di ritratti di danzatori e coreografi, bensì di scatti di movimenti e posture firmati da alcuni dei nomi che resero celebre questo filone della fotografia in Germania. Nelle numerose pubblicazioni che si susseguirono in quegli anni con apparati iconografici sempre più ricchi e raffinati, le fotografie di danza ebbero un ruolo crescente nel trasmettere al meglio gli ideali estetici e metafisici di questo nuovo linguaggio artistico (Giese 1924; Pallat, Hilker 1923; Schikowski 1924; Thiess 1920; Blass 1921; Brandenburg [1913] 1921; Böhme 1925; Böhme 1926; Lämmel 1928). La loro efficacia comunicativa fu determinante a legittimare la presenza sulle scene teatrali e in contesti formativi di danzatrici e danzatori spesso a piedi nudi e vestiti con abiti di scena insoliti per chi frequentava il mondo del balletto accademico. A riprova di quanto la previsione di Brandenburg fosse stata lungimirante, nel volume di Ruldolf Lämmel, *Der moderne Tanz* (1928), che uscì nel momento di massima espansione del mercato editoriale in questo settore, figurano un centinaio di pagine ricche di fotografie. Anche le numerose scuole di danza che si disseminarono in particolare in Germania, Austria e Svizzera, stampavano fotografie su cartoline e sui poster per pubblicizzare gli spettacoli. Nel complesso l'impatto delle fotografie dei danzatori moderni diede un contributo decisivo all'affermazione della danza moderna tedesca nella società e nell'immaginario del tempo (Toepfer 1997).

Quella che viene comunemente definita Ausdruckstanz (danza di espressione) è l'esito di una lunga maturazione culturale, foriera di affascinanti utopie moderne e, al tempo stesso, radicata in quel vasto e poliedrico movimento di reazione alla civiltà industriale i cui valori sociali e morali sono riassunti nelle antitesi Kultur (cultura)/Zivilisation (civilizzazione) e Gemeinschaft (comunità)/Gesellschaft (società) (Baxmann 2000). Il termine onnicomprensivo di Ausdruckstanz, reso nelle traduzioni inglesi, francesi e italiane con 'danza espressionista', che ne ha fatto in modo semplicistico il corrispettivo coreutico del movimento letterario, pittorico, cinematografico e teatrale, è in realtà entrato in uso solo quando il fenomeno si stava esaurendo e ha finito per restituire un'immagine falsamente monolitica di questa tradizione che, al contrario, era tanto

sfaccettata quanto complessa (Franco 2005, 91-92). Si trattava infatti di un insieme eterogeneo di linguaggi coreografici e metodi pedagogici che, pur differenziandosi per orientamenti teorici, pratici ed estetici (cui corrispondevano definizioni che sottolineavano di volta in volta il carattere nuovo, moderno, artistico, libero, ritmico, plastico ed espressivo), condividevano alcuni importanti principi. Tra questi figurano l'autonomia estetica della danza dalle altre arti, il ruolo del danzatore inteso come creatore-interprete, la centralità accordata all'improvvisazione, e l'idea che il movimento corporeo fosse strettamente legato a processi emotivi e mentali oltre che il riflesso del ritmo cosmico (Brandstetter 1995; Casini Ropa 1990; Oberzaucher-Schüller 1992). Il corpo era ritenuto un mezzo efficace per raggiungere la sintesi tra modernità e misticismo grazie allo stato di estasi che era capace di generare e comunicare tramite il movimento. Liberata dalla relazione vincolante con un testo (il libretto) e una partitura musicale da rappresentare in forma coreografica, l'Ausdruckstanz divenne un fenomeno estremamente diffuso nella società tedesca e presto anche un oggetto privilegiato dello sguardo dei fotografi.

Reenactment di danza sub specie fotografica

Fin dall'inizio della sua storia, la fotografia ha ambito a catturare il movimento corporeo, ma a causa dei lunghi tempi di esposizione necessari, che rendevano la sfida particolarmente difficile, le fotografie di danza degli anni Dieci e Venti non erano scattate in scena bensì in studio o all'aperto e ricreando per l'occasione una sequenza di passi o un movimento specifico. Se per Rudolf Laban, che della danza moderna tedesca fu il teorico più fecondo, la caratteristica essenziale della danza era il flusso del movimento nello spazio e nel tempo (Laban 1966, 4), la fotografia di danza doveva essere valutata proporzionalmente alla sua capacità di comunicare questo flusso.

Fotografia e danza moderna erano frutto di una nuova sensibilità, che si affermò tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento per la "spazializzazione del tempo", vale a dire una tendenza a condensare le relazioni temporali in relazioni spaziali, e a esperire la realtà come un flusso ininterrotto di tempo e spazio. (Rabinbach 1990) In estrema sintesi, si potrebbe affermare che lo spazio della danza non era solo quello fisico in cui si muoveva il corpo, ma anche lo spazio del tempo, una dimensione che la fotografia di danza cercò di potenziare al massimo per trasmettere il senso di quelle esperienze cinetiche.

D'altro canto, proprio la ridotta capacità tecnica del mezzo fotografico fu tra le ragioni che nutrirono un atteggiamento ambiguo da parte di alcuni artisti disposti sì a farsi ritrarre per affermare la loro arte, ma poco convinti che il risultato ottenuto fosse in grado di rendere visivamente il movimento corporeo (Toepfer 1997, 359). Come nota Christine Kuhlmann, mentre nell'istantanea il corpo è reso visibile a costo del movimento, nelle fotografie che richiedevano lunghi tempi di esposizione il movimento è reso visibile a costo del corpo (Kuhlmann 2003, 195). Lo studioso contemporaneo, che ha ben presente quanto sia problematica la definizione della danza come dell'arte effimera per eccellenza (Franco e Nordera 2010, xviii– xxxv), considera le fotografie di danza per il loro valore documentale e vi cerca tracce della qualità dinamica e gestuale del danzatore, dell'assetto muscolare del suo corpo, dell'articolazione temporale e della disposizione spaziale del suo movimento, e quando è possibile anche dell'impianto coreografico del pezzo in questione. Non da ultimo le fotografie ci trasmettono elementi relativi alle politiche di (auto)rappresentazione identitaria del danzatore; ci forniscono, infine, informazioni importanti sulle strategie messe in campo dagli artisti per diffondere le loro poetiche e sul modo in cui la loro arte era percepita e interpretata dai fotografi coevi (Thurner in Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 26-40). Tuttavia, ciò che resta imprescindibile nel valutare la fotografia di danza come documento storico è il fatto che la danza, al contrario della fotografia, non sia interamente ed esattamente riproducibile.

Roland Barthes ha argomentato con efficacia in La camera chiara (Barthes [1980] 2003) quanto la fotografia mostri come presente ciò che è solo al passato. Nello specifico la fotografia costituisce un documento storico in quanto trasmette l'immagine di qualcosa (che nella fotografia di danza è l'immagine di una postura o un flusso motorio) avvenuto nel passato, ma che vive nella dimensione eternamente presente di quello scatto. In altre parole, la fotografia riproduce il reale e per questo testimonia la certezza di un'esistenza passata, mostrandola ora così come è stata. Non illude bensì mostra, ovvero non parla al passato, ma comunica il tempo preciso della cosa che ritrae. Barthes definisce, inoltre, il "referente fotografico" (differenziandolo da quello della pittura) come la cosa necessariamente reale che è stata posta dinanzi all'obbiettivo e senza cui la fotografia non esisterebbe. L'immagine fotografica è l'immagine viva di una cosa morta, sostiene Barthes (Barthes [1980] 2003, 77-78) e in questo senso crea una lacerazione nel continuum temporale. E proprio perché dichiara questa lacerazione, la fotografia non è falsa: essa mostra la cosa in assenza della cosa stessa, che resta confinata in un passato irrecuperabile. D'altro can-

to, puntualizza Barthes, l'aderenza della fotografia al suo referente, fa sì che l'immagine fotografica sia data dalla loro unità indissolubile.

Nel caso della fotografia di danza dovremmo specificare che l'immagine fissa certamente l'istante estraendo quanto ritrae dal flusso dinamico del movimento. In questo senso costituisce un esempio ancora più chiaro di quanto argomenta Barthes in merito all'effetto di immobilità della fotografia, concettualizzandolo come il risultato di una confusione perversa tra il reale e il vivente. Attestando che l'oggetto (il movimento) è stato reale, la fotografia (di danza) infatti "ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente" (Bordini 2015, 12), inducendo chi la guarda a ritenerlo ancora esistente. Nel caso della fotografia di danza la materialità del corpo nella sua transitorietà e fugacità è trascesa in un'immagine di movimento duraturo nel suo eterno presente. Ma laddove per Barthes realtà e passato sono le due pre-condizioni di base della fotografia e per questa ragione la funzione primaria è la capacità di documentare quanto è realmente accaduto (o stato) in passato, le fotografie di danza conferiscono ai corpi una presenza sotto forma di immagine a partire da una finzione. Per la fotografia di danza eseguita in studio o all'aperto nei primi decenni del XX secolo si dovrebbe precisare, infatti, che quanto è reso visibile a chi la osserva oggi è l'immagine di qualcosa che non è mai esistita in quella forma in una sequenza coreografica o in una situazione di rappresentazione organizzata (teatrale o meno). Semmai è l'immagine di un movimento eseguito davanti all'obiettivo espressamente per essere fissato in quella fotografia, e come tale comunica la ricostruzione o la reinvenzione di un passo di danza o di un concetto relativo a una specifica tecnica coreutica (Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 11). Potremmo affermare pertanto che l'immagine fotografica di danza dell'inizio del XX secolo è l'immagine di un reenactment, in quanto pone la danza rappresentata in un rapporto di dissimetria temporale e spaziale rispetto al suo passato, invitandoci a ripensare anche al modo in cui siamo soliti organizzare il racconto storico di questo passato.

Per gli studiosi contemporanei la fotografia di danza rappresenta un documento prezioso su cui basare le proprie conoscenze, ma è solo in tempi recenti che è emersa la tensione tra quanto affermavano i critici e gli artisti dell'epoca nei loro scritti, quanto era oggetto dello sguardo mediato dai fotografi che li ritraevano, e quanto la storiografia dell'Ausdruckstanz ci ha tramandato. Non è un caso, forse, che un'osservazione folgorante sul modo in cui veniva rappresentato il salto in alcune fotografie dell'epoca sia stata avanzata dalla studiosa Yvonne Hardt a margine di un suo ree-

nactment che l'ha vista impegnata insieme come coreografa e teorica. Per creare un'identità fittizia di una danzatrice moderna degli anni Venti e al tempo stesso per fare un'esperienza quanto più simile a quella ipoteticamente fatta da quell'artista, Hardt si è fatta ritrarre in foto mentre saltava ricreando le stesse posture, luci e inquadrature di alcune fotografie coeve. La discrepanza tra la sua conoscenza storica di questo fenomeno artistico e dei suoi ideali estetici, da un alto, e la sua esperienza diretta di danzatrice di fronte all'obiettivo fotografico, dall'altro, l'ha portata a interrogarsi in particolare sulla nozione di virtuosismo nei diversi approcci pratici e teorici all'Ausdruckstanz e su come artisti e fotografi la comunicavano (Hardt 2010 e 2016).

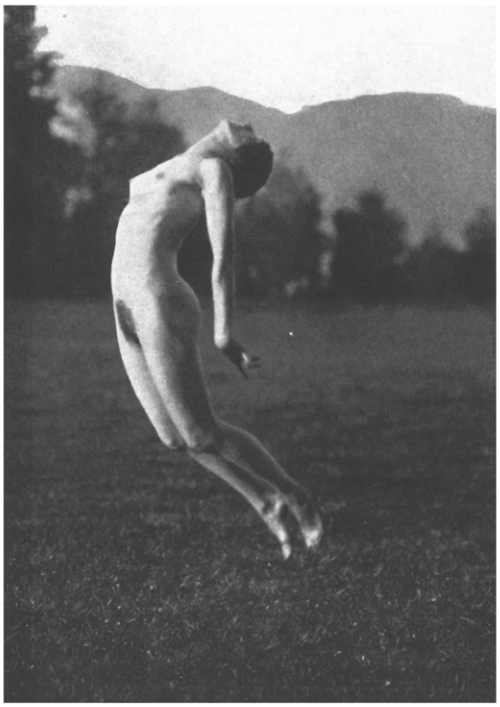
Nuovi corpi, nuovi virtuosismi

La danza moderna si affermò nei paesi di lingua tedesca in un momento in cui si stava verificando un profondo cambiamento nel modo di studiare, pensare, rappresentare il corpo. L'ampio movimento della Körperkulturbewegung (Movimento per la cultura del corpo), a sua volta strettamente legato al Lebensreformbewegung (Movimento per la riforma della vita) e al Jugendbewegung (Movimento giovanile) promuovevano, attraverso nuovi esercizi fisici all'aperto e nuove norme igienico-salutari, un ideale di salute e bellezza fisica intesi come riflesso di moralità (Mosse [1964] 1968; Mosse 1975). Sul piano teorico la danza moderna iniziò con un'operazione di decostruzione del corpo così come era stato sagomato dalla codificazione estetico-motoria della danza accademica. Per la prima volta il danzatore si liberava dal codice gestuale accademico e ne creava uno ex novo a partire dall'esigenza di dare voce e corpo a un'espressività che si voleva 'autentica' in quanto 'naturale', promuovendo il ritorno a movimenti quotidiani che non richiedevano particolari abilità o predisposizioni fisiche. Dichiarando la necessità di un ritorno alle origini e a un modo più naturale di muoversi, gli artisti e i teorici della danza moderna miravano a porre l'accento sulla ricerca interiore. La natura non era, però, l'origine del corpo del danzatore moderno, piuttosto l'effetto voluto dai fondatori della nuova danza in vista della definitiva consacrazione culturale della loro arte.

In realtà ciascuna delle tecniche che costituivano il mosaico dell'Ausdruckstanz costruì un corpo specifico, rappresentazione dell'idea di danza di una particolare tradizione estetica e di un preciso orientamento ideologico. Nei diversi approcci teorici alla danza, la tendenza a classificare i movimenti umani sulla base di modelli scientifici si intrecciava con

un'interpretazione in chiave metafisica degli stessi. Più che uno spettacolo, la danza moderna offriva allo spettatore l'occasione di vivere un'esperienza trascendentale grazie all'empatia cinetica che poteva stabilire con i danzatori a partire dalla gamma di movimenti eseguiti in scena e non dissimili da quelli esperiti nella vita quotidiana. Negli scritti dei critici, dei teorici e dei danzatori la danza moderna, nella prima fase della sua affermazione e diffusione, era presentata, infatti, come un approccio nettamente contrapposto a quello accademico, di cui veniva rifiutata la centralità conferita al virtuosismo saltatorio e alla verticalità (aplomb). Tuttavia, nelle fotografie che li ritraggono, anche gli artisti della tradizione dell'Ausdruckstanz fecero spesso riferimento alla lunga storia di un ideale di leggerezza esemplificato nella danza classica dal ballon, vale a dire a quella capacità di un ballerino di rimanere per un istante sospeso in aria durante l'esecuzione di un salto e ricadere a terra con delicatezza e leggerezza come un palloncino in volo. Questa necessità di rappresentarsi durante l'esecuzione di un salto potrebbe essere interpretata come una contraddizione rispetto alla valorizzazione del contatto dei piedi nudi con il terreno che accomunava molti degli approcci alla danza moderna, oppure come l'assunzione da parte dei danzatori moderni del movimento simbolo della danza accademica in qualità di contro-modello da emulare sgretolandolo dall'interno. È significativo che Frank Thiess nel capitolo intitolato Il superamento della forza di gravità del suo volume *Der Tanz als Kunstwerk* (*La danza come opera d'arte*, 1920), annoveri questo aspetto tra le categorie fondanti dell'estetica coreutica sia accademica sia moderna. Thiess, presentando le poetiche di alcune protagoniste della danza moderna, analizza anche altri principi estetici astratti, come ritmo, linea, spazio, luce, sulla base dei quali a suo dire è possibile valutare criticamente un pezzo di danza moderna, e sottolinea come la fase di rottura con la tradizione accademica stia oramai cedendo il passo a una dimensione della danza moderna in cui anche l'elevazione (incluso l'uso delle punte) e il salto, da retaggio del passato, sono sempre più percepiti come una risorsa per arricchire nuove ricerche sul potenziale del movimento e nuove poetiche. In questo senso va intesa la sua affermazione secondo cui "un salto può essere straordinariamente alto eppure risultare pesante" (Thiess 1920, 62).

La fotografia che ritrae la danzatrice Gertrud Leistikow (1885-1948) è stata scattata da un anonimo fotografo verso il 1913-14 a Monte Verità in provincia di Ascona, sulle rive del Lago Maggiore (Toepfer 1997, 25-26; Boer 2015, 145), ma è stata pubblicata solo nel 1921 nella terza edizione del volume di Brandenburg [Fig. 1]. Con tutta probabilità faceva parte dell'ar-



1 | Gertrud Leistikow (fotografo anonimo, ca. 1914).

chivio privato dell'autore e, oltre ad essere di facile reperibilità, era anche di grande utilità per sottolineare la profondità storica del fenomeno che l'autore analizzava, a distanza di qualche anno e da una prospettiva parzialmente mutata.

Il salto di Gertrud Leistikow è qui catturato nel momento in cui la danzatrice reclina la testa all'indietro e lascia cadere le braccia lunghi i fianchi, mentre tiene i polsi flessi e le dita in tensione; le gambe sono leggermente flesse all'indietro e i piedi quasi del tutto tesi. Il volto è sottratto allo sguardo dell'osservatore ampliando, da un lato, la dimensione del corpo e frustrando, dall'altro, il desiderio dello stesso osservatore di avere una visione anatomicamente completa di quella danzatrice che resta priva di identità. L'impressione che l'immagine comunica è di un corpo che occupa metà dell'inquadratura complessiva mentre si eleva e al tempo stesso si allunga verticalmente, generando una tensione che sembra restare costante tra linee verticali e orizzontali. Il salto, come nota Gerald Siegmund nella sua approfondita analisi di questo scatto, produce in questo modo una suddivisione dello spazio in una porzione antistante ridotta e una retrostante decisamente più ampia, accomunate però dallo sfondo in cui si intravede un prato con qualche elemento di una vegetazione indistinta

e sfuocata (Siegmund in Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 129-132). Oltre questo primo livello si staglia il profilo di una catena montuosa sopra cui aleggia una porzione di cielo limpido. Il fatto che il corpo non proietti un'ombra sul prato costituisce un ulteriore elemento che orienta la percezione di questa immagine nella direzione dell'astrazione, quasi fosse una forma chiara su uno sfondo scuro e capace di assorbire lo spazio circostante per chiudersi a esso precisamente nel momento di massima estensione.

Leistikow si era formata con Rudolf Laban proprio a Monte Verità, che a quel tempo ospitava una nota comunità in cui convivevano anarchici, comunisti, massoni, teosofi e naturisti e chiunque cercasse uno stile di vita alternativo a quello borghese o avvertisse l'esigenza di un'esplorazione insieme artistica ed esistenziale (Szeemann 1979). In questo contesto, sulla scorta del pensiero di Friedrich Nietzsche, il corpo era ritenuto il punto di partenza per una nuova idea di cultura e per la rivalutazione della sfera dei sensi (Baxmann 2000). L'educazione coreutica di Laban era stata accolta in questo contesto perché ritenuta una tappa importante per la crescita spirituale dei membri della comunità e, più in generale, per la rinascita di genere umano. Le ricerche di Laban erano incentrate sull'idea che il movimento corporeo fosse una sorta di sostanza da manipolare, plasmare e studiare, oltre che la materializzazione tangibile di stati interiori e di dimensioni metafisiche dell'esistenza. Nella sua *Sommerschule für Bewegungskunst* (Scuola estiva di arte del movimento), offriva una formazione che, a partire dall'esplorazione di forme geometriche e dell'espressività individuale, mirava a sviluppare uno stile di movimento nuovo oltre che la capacità di tradurre coreograficamente sentimenti e sensazioni.

In questa immagine Leistikow appare nuda, sebbene non si fosse mai esibita così di fronte al pubblico, ma avesse posato unicamente per farsi ritrarre da fotografi o pittori (Boer 2015, 39). La scelta di includerla nell'apparato iconografico è stata motivata probabilmente dalla necessità di Brandenburg di documentare la prima fase di sperimentazione della nascente danza moderna a Monte Verità, che si era conclusa con la fine del primo conflitto mondiale. Certamente questo scatto era funzionale a trasmettere visivamente uno degli elementi fondanti di questa fase, ovvero il legame tra il corpo del danzatore (e della danzatrice!) con la natura, attribuendo alla danza moderna il ruolo di strumento utile a recuperare una dimensione originaria dell'esistenza. Lo studioso contemporaneo è consapevole di quanto questa rappresentazione del corpo 'naturale' fosse in realtà l'esito della trasformazione artistica di Natura in Cultura, ma è

solo questo che la fotografia comunica oggi allo studioso che la considera per il suo valore documentale dell'Ausdruckstanz?

Come suggerisce Siegmund, a uno sguardo più attento il profilo del corpo di Leistikow stabilisce una corrispondenza precisa con il profilo della natura: i seni fanno eco alle vette dei monti, la pelle nuda su cui spiccano i peli pubici e i capelli corrispondono ai chiari-scuri del cielo e degli alberi (Siegmund in Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015, 131-132). Leistikow che salta finisce col coincidere con il suo corpo che si (rap)presenta come un'opera d'arte immersa nella natura. È saltando che questo corpo crea lo spazio in cui espone se stesso, ma senza fondersi armoniosamente nella natura che lo avvolge, come se si trattasse di due dimensioni spazio-temporali scollate l'una dall'altra sul piano della profondità.

L'apparato iconografico in cui l'immagine è inserita nel 1921, e dunque il corpus di fotografie con cui entra inevitabilmente in relazione, slitta la sua ricezione verso un'altra dimensione. L'organizzazione formale degli elementi spaziali e dinamici che la compongono e l'impossibilità di vedere il volto della danzatrice, fanno sì che la fotografia acquisisca un grado di astrazione. A ben vedere, semmai, nel salto di Leistikow corpo e natura colpiscono per come restano distinti l'uno dall'altra, quasi il corpo fosse un innesto nella fotografia di un paesaggio naturale.

Brandenburg aveva probabilmente colto quanto questo scatto potesse restituire a pieno un'immagine articolata delle ricerche iniziali di Laban, un'operazione tanto più complessa quanto maggiore era l'anacronismo della fotografia rispetto alla data della sua pubblicazione. Se si confrontano i contenuti delle tre edizioni è evidente come l'autore conferisca una centralità e un'importanza crescenti al ruolo di quelli che nel frattempo si erano rivelati gli esponenti di punta della danza moderna tedesca, Laban e Mary Wigman. Nello specifico, Brandenburg aveva presente l'assonanza teorica tra le sperimentazioni di Laban e le ricerche condotte da Vassilij Kandinskij che, proprio in quegli anni, indagava la stretta relazione tra forme, colori e stimoli psicologici (Kandinskij [1912] 1974; Kandinskij [1926] 1968). Nella visione labaniana della danza questo si traduceva nell'idea che l'espressione dinamica e la qualità del movimento fossero contenute nella forma, ovvero che la tendenza spaziale del movimento e le sue qualità dinamiche fossero strettamente connesse tra loro. Come per Kandinskij, anche per Laban la tensione verso l'astrattismo mirava a suscitare emozioni interiori e conservava, dunque, una matrice fondalmentalmente espressiva, quando non marcatamente espressionista. Lo scatto

2 | Gret Palucca (fotografa Charlotte Rudolph, 1924).

che ritrae Leistikow in questo salto en plein air trasmette in modo preciso questa fase di transizione della danza moderna e delle coeve arti visive dal figurativo all'astratto, anche se, come nel caso di Laban, si trattò più di una dimensione della ricerca sul movimento e sulla sua capacità comunicativa, che di una vera e propria direzione della creazione coreografica. La tesi avanzata da Toepfer, secondo cui l'Ausdruckstanz, nel contesto tedesco, avrebbe teso a porre in primo piano la materialità e la sensorialità del corpo, a differenza di un più marcato orientamento astratto di quella diffusasi nei Paesi Bassi, andrebbe pertanto sfumata (Toepfer 1997, 362).

Slanci energici e spettacolari illusioni

Charlotte Rudolph è l'autrice della fotografia che ritrae Gret Palucca (1902-1993), una delle più celebri danzatrici moderne tedesche mentre compie un salto. Anche in questo caso l'intervallo di tempo tra quando l'immagine è stata scatta nel 1924 e quando è stata esposta e poi pubblicata per la prima volta nel 1927 è di alcuni anni (Kuhlmann 2003, 39). Il fatto che per la prima volta una fotografia relativa all'Ausdruckstanz fosse pubblicata in un una rivista specializzata di fotografia (Windisch 1927, 21), attesta la ricaduta sul mercato dell'affermazione sociale e artistica di questo nuovo linguaggio coreutico a cui proprio quell'anno a Magdebur-

go era stato dedicato un primo importante convegno di artisti, critici e operatori del settore. Le fotografie di Palucca scattate da Rudolph, insieme a quelle di molti altri, furono pubblicate anche nella prima monografia dedicata alla danzatrice nel 1935, finendo col costituire, da quel momento in avanti, un vero e proprio corollario visivo della sua arte (Rydberg 1935).

Rudolph, che negli anni Venti si conquistò una fama crescente come fotografa, aveva una spiccata predilezione per la danza di cui sapeva cogliere particolari e tensioni dinamiche. Palucca fu la prima danzatrice che ritrasse mentre eseguiva uno dei movimenti più tipici del suo vocabolario coreutico insieme alle estensioni delle gambe e ai balzi in avanti: il salto verso l'alto. La fotografia in questione fa parte della prima serie che Rudolph poté scattare nel suo studio appena inaugurato avvalendosi, così, di uno spazio equipaggiato con le attrezzature necessarie a sperimentare il proprio linguaggio a partire dalla lezione del suo maestro Hugo Erfurth, uno degli esponenti più celebri della fotografia in quegli anni in Germania. Dal canto suo, Palucca, che era molto apprezzata dal pubblico e dalla critica coeva per il suo atletismo, si era creata uno stile personale, per contrapposizione rispetto a quello della sua maestra e poi rivale, Wigman, nota per la sua ricerca spirituale, il suo approccio altamente simbolico alla coreografia, e non da ultimo la solenne gravità della sua danza. Il salto divenne il tratto distintivo dell'estetica coreutica di Palucca, caratterizzata da una notevole esuberanza e carica energetica: nel suo caso non era funzionale all'esibizione del virtuosismo, semmai il frutto di una ricerca costante di contrasti tra spinta e controspinta, tensione e distensione, forza e leggerezza, che risultavano sempre pienamente organici (Schikowski, 1926, 149). La fotografia divenne il mezzo più idoneo a comunicare la complessità di questo suo approccio al movimento oltre che il valore liberatorio del suo linguaggio coreutico. In questa fotografia, come in molte altre, Palucca non esegue un passaggio di una specifica coreografia, ma improvvisa espressamente davanti all'obiettivo per ricavare un movimento funzionale alla resa fotografica della sua poetica. E l'improvvisazione era l'asse portante della sua Palucca, che in una tarda intervista sintetizzò così: "Quando danzo improvviso, quando improvviso danzo" (Palucca in Schumann, 1972, 179).

Per rendere in studio lo stile dinamico di Palucca e il suo riverbero nello spazio, Rudolph scattava le fotografie dal basso, catturando il salto nel suo punto più alto. In questo specifico aspetto del suo linguaggio è evidente il legame con Erfurth, che definiva le sue fotografie tanzerischen Lichtbildern (letteralmente "immagini di luce danzanti") sottolineando così la sua

vicinanza poetica col maestro, ovvero l'attaccamento alla prima fase della storia di quel mezzo e al modo in cui la fotografia era chiamata Lichtbild ("immagine di luce"). Erfurth restava fedele alle convenzioni della fotografia in studio, non seguendo lo sviluppo del movimento del danzatore, bensì incorniciandolo all'interno di un campo visivo ben delimitato per dominare gli scatti sulla base di una precisa iconografia. In quegli stessi anni, anche Erfurt aveva preso a fotografare più spesso danzatrici mentre eseguivano dei salti, e per raggiungere il risultato voluto eliminava dall'inquadratura il pavimento aumentando l'impressione della sospensione del corpo a una notevole altezza (Toepfer 1997, 376; Lohse 1977). A questo effetto Rudolph aggiungeva l'uso di sfondi bianchi per rappresentare il movimento con la massima chiarezza e purezza possibile e per intensificare la sensazione provata da uno spettatore dal vivo, ovvero che il corpo espandesse la sua energia nello spazio circostante.

L'esperienza fatta da Hardt nel cercare di immedesimarsi in una danzatrice moderna degli anni Venti eseguendo salti simili a quelli che appaiono nelle fotografie di Rudolph è illuminante. Hardt afferma che saltare in questo modo le ha richiesto uno slancio, una qualità dinamica e una tensione muscolare ben diversa da quella riportata in molti testi di coreografi e danzatori dell'epoca, e ciò proprio perché era funzionale a una resa per immagine fissa e non alla sua esecuzione dal vivo.

Le fotografie di Rudolph, frutto di una sapiente messa in scena realizzata in studio e di una sessione di ritocchi in fase di sviluppo, rivelano questa irrisolvibile tensione tra l'esigenza di mostrare tutta l'ampiezza energetica e la traiettoria di un salto catturandone un solo istante per un verso, e di rendere il movimento corporeo, così come era solitamente esperito dai danzatori e dagli spettatori, per l'altro. In questo il salto, Palucca dà in effetti l'impressione di imprimere uno slancio energetico capace di portare l'elevazione a un'altezza considerevole, quasi oltrepassando i confini della superficie bidimensionale in cui resta tuttavia confinato. La raffinata composizione dell'immagine di Rudoplh del salto di Palucca restituisce all'osservatore la complessa relazione tra corpo e spazio, che la danzatrice aveva assorbito dalla lezione di Wigman e di Laban. Per Laban non esisteva uno spazio senza movimento, e, viceversa, un movimento senza spazio: lo spazio era per lui il tratto distintivo del movimento e il movimento l'aspetto visibile dello spazio (Laban 1966, 4).

Come dichiara in un suo scritto dell'epoca nella rivista Schrifttanz, Rudolph, per cogliere il momento più significativo di un salto, non si

avvaleva soltanto della sua esperienza tecnica, ma faceva tesoro anche della sua capacità di cogliere gli elementi fondanti del loro linguaggio e in particolare di empatizzare con i ritmi motori (Rudolph 1929, 30). Nel caso delle fotografie scattate a Palucca questa empatia era mediata anche dal fatto che una fotografa ritraeva una danzatrice la cui complessa rappresentazione di genere negoziava sapientemente seduzione femminile e atletismo virile. Questa relazione empatica di uno sguardo fotografico con il movimento coreutico contribuì in modo decisivo a dare corpo all'estetica della danza moderna tedesca e a proporre un nuovo modello di femminilità.

Rudolph suddivideva la danza in momenti principali (*Hauptmomente*), in cui si verifica una grande tensione o distensione, e momenti di transizione (*Übergangsmomente*) da un movimento al successivo o che derivano da una variazione ritmica, e che riteneva più facili da fotografare a eccezione dei salti e dei giri per le ovvie difficoltà tecniche legate ai tempi di posa (Rudolph 1929, 29). A suo dire, nella danza il passaggio dai primi ai secondi era quasi impercettibile, e tuttavia era convinta che fossero i momenti di transizione a rendere possibile la massima resa delle sfumature individuali del movimento. Per questa ragione li riteneva tanto più interessanti quanto più il danzatore era dotato sul piano del virtuosismo tecnico e non su quello espressivo. Il modo in cui il dito della mano destra di Palucca verso cui punta il suo sguardo e tutto teso a indicare un punto nello spazio da cui ha tratto lo slancio per elevarsi, costituisce un esempio di momento di transizione. L'uso marcato dell'ombra, in questa e in altre fotografie di Rudolph, che amplifica la dimensione di questo gesto, era più in generale funzionale a creare un effetto capace di comunicare la qualità 'lirica', come la definiva Rudolph, della danzatrice ritratta. L'ombra diagonale e sovradimensionata che disegna il corpo di Palucca mentre compie il salto duplica la sua presenza all'interno della fotografia, le conferisce, infine, un tratto spiccatamente espressionista, generando una sensazione insieme di vicinanza ed estraneità, e sottolineando quanto il soggetto esista in stretta relazione con lo spazio circostante, e anzi lo costruisca con il suo movimento.

Palucca aprì la propria scuola a Dresda nel 1925 e proprio in quel periodo iniziò a frequentare alcuni artisti del Bauhaus, che da posizioni vicine all'espressionismo si stavano orientando verso un progressivo abbandono dell'arte figurativa in favore di un più spiccato astrattismo e costruttivismo. Kandinskij, in particolare, vi insegnava corsi di pittura astratta e formulava i fondamenti teorici di questo filone della ricerca artistica nei

suoi scritti dell'epoca (Kandinskij [1912] 1974; Kandinskij [1926] 1968). In quel periodo xxxKandinskij, inoltre, partì dalle fotografie di Rudolph con Palucca per sottolineare come la danza di quest'ultima esprimesse a pieno questi suoi principi teorici sull'astrazione. Ne ricavò quattro disegni astratti che pubblicò in una delle maggiori riviste d'arte dell'epoca, "Das Kunstblatt" (Kandinskij 1926), e poi li inserì nel suo *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici* (Kandinskij [1926] 1968). D'altro canto, Palucca mirava sempre più a presentarsi come danzatrice moderna e condivideva con Kandinskij i principi astratti e l'idea di una semplicità geometrica sottesa al suo movimento corporeo. La danza di Palucca mediata dalle fotografie di Rudolph tradusse visivamente l'applicazione delle teorie pittoriche di Kandinskij alla dimensione coreutica (Funkenstein 2007). Kandinskij non aveva fiducia nelle possibilità della fotografia di catturare il movimento corporeo, tanto meno la danza, ma aveva colto quanti dettagli potessero rivelare allo sguardo gli scatti di Rudolph in virtù della loro raffinata costruzione. Le sue fotografie riuscivano cioè a porre in evidenza la natura e le proprietà della forma, innanzi tutto del punto, della linea e della superficie. In merito a una fotografia che ritraeva Palucca, Kandinskij afferma che a differenza della danza accademica, nella danza moderna i salti potevano tracciare traiettorie anche non esclusivamente verticali e delineare, semmai, i contorni di una macchia a cinque punte (ad esempio con la testa, due piedi, due mani, e le dita). Questi elementi, che per Kandinskij indicano in modo astratto la forma della superficie materiale, conferiscono alla forma stessa la possibilità di essere una "manifestazione significante di una realtà" (Kandinskij [1926] 1968, 15).

Conclusione

Barthes intendeva la fotografia più come un dispositivo della visione che come un oggetto della visione. Da questa prospettiva, il fotografo consentirebbe semplicemente alla fotografia di compiersi per documentare l'esistenza di quanto è esistito davanti a un obiettivo in un dato momento del passato. La fotografia di danza degli anni Dieci e Venti è un esempio di come questo dispositivo non riproduca né documenti la danza, semmai costituisca il modo in cui la danza moderna fosse esperita e concettualizzata dai danzatori e dai fotografi. Il fotografo, inoltre, rappresentava il movimento cercando di stimolare l'immaginazione che di quel movimento aveva chi guardava la fotografia. A distanza di dieci anni, Jonathan Crary, in *Le tecniche dell'osservatore* (Crary [1990] 2013) ha contributo in modo decisivo a ripensare allo statuto dell'osservatore moderno, rin-

tracciandone la genealogia in un insieme di fenomeni occorsi negli anni antecedenti alla scoperta e alla divulgazione della fotografia e che hanno portato alla sperimentazione di nuovi dispositivi della visione. Lungo questa traiettoria si è passati da una visione concentrata verso l'esterno a una concezione che faceva del soggetto-osservatore il luogo della produzione di immagini. Ed è proprio questo slittamento dall'oggetto al soggetto che, secondo Crary, ha gettato le condizioni di possibilità per una visione astratta dell'arte, ben prima dell'affermazione del movimento artistico modernista in senso stretto. Nella prima fotografia il salto, pur esemplificando una delle tendenze diffuse nella prima fase di danza moderna – ovvero l'enfasi tardo romantica sulla riscoperta della dimensione naturale del corpo che la nudità e la volatilità del movimento sembrano comunicare a un primo sguardo – prende vita grazie a una rigorosa e consapevole composizione di linee, di forme e colori. Nella seconda fotografia, invece, il salto è animato da una soggettività danzante pienamente moderna, che si costruisce cioè a partire da una nuova concettualizzazione del rapporto con lo spazio, ed è parte di una gestione formale dell'immagine che sostanzierà, a sua volta, l'astrattismo pittorico di quegli anni.

L'analisi di questi scatti invita, dunque, a riflettere su come sia possibile leggere la storia della danza moderna lungo l'asse delle sue rappresentazioni fotografiche, facendo emergere in che modo questo linguaggio coreutico, anche grazie al dialogo con altri ambiti artistici, contribuì ad arricchire l'immaginario dell'epoca. Il mezzo fotografico, inteso come dispositivo della visione, ha contribuito in modo decisivo a portare in superficie la tensione verso l'astrazione che attraversò molte ricerche sul movimento condotte nell'ambito della danza moderna tedesca, senza che necessariamente prendessero una forma coreografica. D'altro canto, è stato proprio il ruolo conferito alla soggettività del danzatore in queste poetiche coreutiche a stimolare lo sguardo sempre più consapevolmente soggettivo del fotografo – uno sguardo capace di sollecitare i sensi e il pensiero dell'osservatore anche grazie a immagini cariche di quella tensione verso l'astrazione.

* I disegni e gli schizzi sono di Hugo Böttinger, Dora Brandenburg-Polster, J. Grandjouan, Erwin Lang, Alexander Sacharoff; le fotografie sono di; Rudolf Jobst, Hugo Erfurth, Stephanie Held-Ludwig, Hanns Holdt, Elizabeth Mörsbach, Rudolph Dürhkoop. Wanda von Debschitz-Kunowski, Becker & Maass, Emil Otto Hoppé, John Adam Meisennbach, Elizabeth Mörsbach, Rudolph Dürhkoop. Altri celebri fotografi di danza dell'epoca sono: Ani Riess, Franz Löw, Hans Robertson, Steffi Brandt, Suse Byk, Albert Renger-Patzsch, Gertrud Hesse, Anny Breer, e Rudolf Koppitz.

Riferimenti bibliografici

Barthes [1980] 2003
R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], Torino 2003.

Baxmann 2000
Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000.

Benjamin [1931] 1966
W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [*Kleine Geschichte der Photografie*, "Die Literarische Welt", 1931], in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di E. Filippini, Torino 1966, 57-78.

Blass 1921
E. Blass, *Das Wesen der neuen Tanzkuns*t, Weimar 1921.

Boer 2015
J. A. de Boer, *Gertrud Leistikow en de moderne*, *„Duitsche" dans. Een biografie*, Tesi di Dottorato, Universiteit van Amsterdam, 2015.

Böhme 1925
F. von Böhme, *Der Tanz der Zukunft*, München 1925.

Böhme 1926
F. von Böhme, *Tanzkunst*, Dessau, 1926.

Boehn 1925
M. von Boehn, *Der Tanz*, Berlin 1925.

Bordini 2015
D. Bordini, *Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico*, Milano 2015.

Brandenburg [1913] 1921
H. Brandenburg, *Der Moderne Tanz*, München [1913] 1921,.

Brandstetter 1995
G. Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995.

Casini Ropa 1990
E. Casini Ropa, *Alle origini della danza moderna*, Bologna 1990.

Crary [1990] 2013
J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore* [*Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990], Torino 2013.

Franco 2005
S. Franco, Ausdruckstanz*: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino 2005, pp. 91-114.

Franco e Nordera 2010
S. Franco e M. Nordera, *Contro l'effimero*, in Id. (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino 2010, xviii– xxxv.

Funkenstein 2007
S.L. Funkenstein, *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and "Dance Curves"*, "Modernism/modernity", n. 3, 2007, 389-406.

Giese 1924
F. Giese, *Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung*, München 1924.

Hardt 2010
Y. Hardt, *Pensando al rin/tracciare. La performance della ri/costruzione*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino 2010, 201 -216.

Hardt 2016
Y. Hardt, *Re-Thinking TR_C_NG: Reflexion zu einer Production historischer Materialität in Tanz und Wissenschaft*, in K. Kelter e T. Skrandies (hrs von), *Bewegungsmaterial: Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld 2016, 99-120.

Kandinskij [1912] 1974
W. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici* [*Über das Geistige in der Kunst*, 1912], Milano 1974.

Kandinskij [1926] 1968
W. Kandinskij, *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici* [*Punkt und Linie zu Flache*, 1926], Milano 1968.

Kandinskij 1926
W. Kandinskij, *Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca*, "Das Kunstblatt", 10, no. 3 (1926).

C. Kuhlmann, *Bewegter Körper. Mechanischer Apparat. Zur medialen Verschränkung von Tanz und Fotografie in den 1920er Jahren an den Beispielen von Charlotte Rudolph, Suse Byk und Lotte Jacobi*, Frankfurt a.M. 2003.

Laban 1966
R. Laban, *Choreutics [1939]*, ed. by L. Ullmann, London 1966.

Lämmel 1928
R. Lämmel, *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes*, Berlin 1928.

Lohse 1977
B. Lohse, *Hugo Erfurth: 1874-1948: der Fotograf der Goldenen Zwanziger Jahre, Heering*, Seebruck am Chiemsee 1977.

Jahn, Wittrock, Wortelkamp 2015
T. Jahn, E. Wittrock, I. Wortelkamp (hrg von), *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*, Bielefeld 2015.

Mosse [1964] 1968
G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich* [*The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*, 1964], Milano 1968.

Mosse [1975] 1975
G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)* [*The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*, 1975], Bologna 1975.

Oberzaucher-Schüller 1992
G. Oberzaucher-Schüller (hrs von), *Ausdruckstanz. Eine Mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20 Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1992.

Pallat, Hilker 1923
L. Pallat, F. Hilker (hrs von), *Künstlerische Körperschulung*, Breslau 1923.

Rabinbach 1990
A. Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Berkeley-Los Angeles 1990.

Rydberg 1935
O. Rydberg (Will Grohmann), *Die Tänzerin Palucca*, Desden 1935.

Rudolph 1929
Charlotte Rudolph, *Tanzphotographie*, "Schrifttanz", 2, (1929), 28-29.

Schikovski, 1924
J. Schikovski, *Der neue Tanz*, Berlin 1924.

Schumann 1972
G. Schumann (hrs von), *Porträt einer Künstlerin*, Berlin 1972.

Schur 1910
E. Schur, *Der Moderne Tanz*, München 1910.

Suhr, 1923
W. Suhr, *Der künstlerische Tanz*, Leipzig 1923.

Szeemann 1979
H. Szeemann, (a cura di), *Monte Verità, Berg der Wahrheit*, Milano 1979.

Thiess 1920
F. Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk*, München 1920.

Toepfer 1997
K. Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935*, Berkeley-Los Angeles 1997.

Windisch 1927
Hans Windisch (hrs von), *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin 1927.

English abstract

This essay investigates the act of leaping in two photographs, dating respectively from the 1910s and in the 1920s, representing the two modern German dancers Gertrud Leistikow and Gret Palucca. The anonymous photographer and one of the most famous dance photographers of her time, Charlotte Rudolph, do not show us how these dancers were actually performing their movements as much as the subjectivities of the observers and the aesthetic ideals and notion of movement informing that leap, and the ways in which these dancers wanted to be represented. Using these case studies as starting points, this essay offers a historical contextualisation of the use of photography to document and transmit modern German dance. It examines the documentary value of photography, its ability to convey the constitutive elements of the new artistic language while creating a tension with the historiography of the same tradition based on different sources. In particular, I dwell on how the photographic device, as an instrument of vision, shows the ways in which various strands of research within modern German dance strived to achieve abstraction without necessarily taking a choreographic form.

Allusioni, ellissi, dettagli

Sul narrare pittorico di "Lady Macbeth" (UK 2016)

Massimo Fusillo

La trasformazione della parola in immagine è particolarmente complessa quando abbiamo a che fare con un'arte composita come il cinema, erede diretto dell'utopia wagneriana dell'opera d'arte totale. L'opposizione lessinghiana fra spazialità della pittura e temporalità della letteratura, contestata e incrinata dai *visual studies*, qui ovviamente non ha più senso, perché abbiamo a che fare con immagini temporalizzate; ma soprattutto la parola perde ogni centralità ed entra in una sinergia di linguaggi e codici a cui si dà oggi il nome di intermedialità, sempre di più la cifra dell'immaginario contemporaneo dopo la rivoluzione digitale (d'altronde il web è un meccanismo sinergico e sinestetico, cfr. Fusillo 2015).

Quando la parola del cinema ha un'origine letteraria la questione si fa più delicata, anche perché subentrano abitudini inveterate al confronto di valore, sempre a sfavore dell'arte più giovane, grazie alla metafisica dell'originario che privilegia i prodotti primari, e grazie a un generale atteggiamento logocentrico della cultura occidentale. Gli studi fiorentissimi sull'adattamento hanno da tempo superato ogni logica gerarchica di questo tipo, e hanno enfatizzato la dimensione onnipervasiva di questa pratica alla base di tutte le forme di creatività (Hutcheon [2006] 2011). Ciononostante si avvertono ancora tracce dell'inossidabile dogma della fedeltà nella critica militante o in quella accademica e specialistica, e nella mentalità comune. Si lamenta sempre quello che si perde nella trasposizione cinematografica, in genere in termini di sfumature e sfaccettature psicologiche, e non si presta mai attenzione a quello che si guadagna, in termini di pregnanza e potenza icastica delle immagini.

Da un punto di vista stilistico negli ultimi tempi il cinema sembra procedere in una direzione che accentua la componente visuale, e riduce sempre più le caratteristiche tradizionali della narrativa letteraria. Ovviamente fare generalizzazioni di questa portata è sempre rischioso e poco produttivo; possiamo comunque dire che se da un lato si fa sempre più raro l'uso del narratore fuori campo e dei racconti sommari che chiarificano gli sviluppi della storia, dall'altro si afferma sempre di più una nar-

razione allusiva ed ellittica, che confida nelle integrazioni e nelle inferenze dello spettatore, e che si concentra sulla pregnanza delle immagini. È piuttosto immediato mettere in rapporto queste trasformazioni stilistiche e narrative, che non riguardano solo il cinema di ricerca, con la predilezione che la cultura contemporanea mostra, a partire dal postmoderno, per il frammento e per una visione antilineare e non organica della storia.

Non procederò oltre in questo ambito così pericolosamente ampio e inevitabilmente scivoloso; preferisco focalizzarmi su un film apparso molto di recente, in cui queste caratteristiche sono presenti in modo particolarmente incisivo, al punto che si può parlare di un narrare pittorico; un film che risulta inoltre molto interessante per il rapporto fra letteratura e cinema, e per una tecnica che coinvolge tutte le arti, l'empatia negativa. Si tratta di *Lady Macbeth* di William Oldroyd (UK, 2017): un titolo che lascia aperto il rapporto con l'archetipo tragico di Shakespeare, anche se la fonte diretta è il racconto lungo di Nikolaj Leskov, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (1863-64), che ha ispirato anche l'opera omonima di Šostakovič (1932), straordinaria nella sua potenza espressionistica, vittima di una violenta censura per volere di Stalin in persona, riscritta in seguito dall'autore in una versione ammorbidita, ed entrata poi nel repertorio internazionale, spesso in produzioni registiche di grande impatto. Per quanto Šostakovič l'avesse presentata come un'opera antiborghese, la storia della moglie di un ricco mercante che si innamora di un dipendente del marito, e compie poi una serie di delitti per conservare questo amore monomaniaco, era certo troppo poco edificante per la Russia staliniana, e troppo intrisa di una sensualità fosca.

Al suo primo lungometraggio e con una ricca esperienza teatrale alle spalle, il regista William Oldroyd decide di riambientare la storia nell'Inghilterra rurale del 1845. Nella sua prima fase il film mette a fuoco l'isolamento e la frustrazione della giovane protagonista: la noia (grande tema della narrativa russa di quell'epoca) delle giornate lunghe e vuote; l'indifferenza affettiva e sessuale di suo marito, che si limita a masturbarsi guardandola nuda; l'oppressione del suocero, che controlla la vita di tutta la casa e chiede ossessivamente un erede. Tutto ciò ci viene comunicato attraverso inquadrature molto studiate, che si richiamano, nella raffigurazione dell'intimità domestica, soprattutto alla pittura fiamminga, fruttando ad esempio il motivo della finestra [Fig. 1], e su cui la macchina da presa indugia a lungo, con un ritmo narrativo spesso dilatato.

Molto significativa, ad esempio, l'inquadratura frontale della protagonista seduta sul divano, con il volto che oscilla fra noia, malinconia e alienazione, e con un abito di un blu intenso, e di una sontuosità in stridente contrasto con il vuoto della sua vita [Fig. 2]: un ritratto che condensa tutta l'informazione sulla vita e sullo stato emotivo di Catherine-Lady Macbeth, splendidamente interpretata da Florence Pugh, al suo primo ruolo rilevante. La narrazione, nel senso più ristretto del termine, cioè lo sviluppo pragmatico degli eventi, non si dipana mai in modo pieno e lineare: procede per scorci, allusioni, ellissi e soprattutto per dettagli. Un concetto, quest'ultimo, che l'estetica occidentale ha sottovalutato a lungo, e che nel Novecento ha assunto invece un'importanza cruciale nei vari campi della filosofia, della psicanalisi, degli studi visuali e della critica d'arte (Schor 2007).

Questo quadro sulla vita della protagonista, ottenuto soprattutto per via connotativa, catalizza l'empatia degli spettatori nei suoi confronti, vittima del potere maschile e di un'istituzione sociale repressiva come la famiglia in epoca vittoriana. Un'empatia che continua nel momento in cui inizia la relazione sessuale con un lavorante del marito, conosciuto nel momento in cui Catherine scopre un complesso gioco di abuso sessuale ai danni della sua cameriera indiana. Si tratta della tipica attrazione per un uomo socialmente inferiore, caratterizzato da brutalità bestiale e ipermascolinità: anche se la loro storia, sulla falsariga del modello shakespeariano, rovescerà i ruoli canonizzati, e attribuirà alla donna l'iniziativa pragmatica e il ruolo attivo. Le cose cambiano quando per conservare il loro legame i due amanti uccidono prima il suocero, e poi il marito della protagonista: scene raccontate concentrandosi su alcuni momenti significativi, e lasciando nell'ellissi tutto il resto, soprattutto gli aspetti più pratici; ad esempio l'avvelenamento del suocero viene sintetizzato in una

sequenza in cui si sentono i rantoli violenti del moribondo nella stanza accanto, mentre la protagonista costringe la sua cameriera a non prestare aiuto e resta immobile in un silenzio glaciale e imperturbabile: una scena particolarmente efficace proprio perché nasconde fuori campo la morte e punta sull'espressività non verbale e sulla tensione del tempo reale.

Da questo momento in poi entriamo dunque nell'ambito dell'empatia negativa: dell'identificazione latente per personaggi di cui non condividiamo le scelte etiche, i comportamenti, le ideologie. È un meccanismo precipuo della letteratura e di tutte le arti, ancora poco studiato, in cui si percepisce la funzione di scarico delle pulsioni (auto)distruttive e antisociali: qualcosa di molto simile alla catarsi secondo Aristotele (Morton 2011). Ed è infatti un meccanismo onnipresente in tutti i generi e in tutte le epoche, ma particolarmente vivo nella tragedia, a partire da *Medea* e poi appunto da *Macbeth*, un testo totalmente dedicato a protagonisti negativi, all'immersione in una notte di allucinazioni e delirio, in cui è il protagonista maschile a suscitare un'empatia sotterranea, per la sua debolezza e la sua conflittualità interiore, mentre la Lady resta più distante nella sua caratterizzazione di demone androgino, almeno fino alla follia finale. Nel film di Oldroyd si utilizza uno dei procedimenti tipici dell'empatia negativa: fornire informazioni sulla vita dei personaggi e sulle loro motivazioni (quel background iniziale di cui abbiamo appena parlato) per produrre identificazione, e poi giungere fino ai limiti dell'accettabilità. Come Shakespeare e Leskov, Oldroyd inserisce infatti subito dopo un crescendo di atti nefandi, fino a un punto estremo: il punto in cui l'empatia anche più sotterranea si interrompe, e si mette in discussione il meccanismo stesso dell'identificazione con personaggi negativi; è come se l'autore, dopo aver portato il suo pubblico dentro la mente di un personaggio, avergli fatto condividere le emozioni e le motivazioni, lo provocasse con un atto particolarmente repulsivo. Nel caso di *Lady Macbeth* si tratta dell'uccisio-

ne di un bambino, il figlio avuto dal marito della protagonista con un'altra donna, il cui arrivo nella casa costituisce un ostacolo insormontabile per i due amanti e per la loro felicità amorosa. Anche questa è una scena narrata per ellissi e dettagli, con una freddezza lancinante.

Tutte le caratteristiche principali, tematiche e stilistiche, di *Lady Macbeth* risaltano nel finale, che è anche il momento in cui il film si distacca nel modo più netto dal suo modello letterario, con una piena "trasformazione pragmatica" (Genette [1982] 1998, 373-379) degli eventi. Mentre nel racconto di Leskov e nell'opera di Šostakovič i due protagonisti vengono scoperti e condannati alla deportazione e ai lavori forzati in Siberia, dove la vicenda si arricchirà ancora di tradimenti, gelosie e delitti, nell'adattamento di Oldroyd Catherine-Lady Macbeth accusa il suo amante e la sua cameriera (le due persone a cui era più legata) di tutti i delitti che sono stati nel frattempo scoperti, e riesce a salvarsi perché viene creduta grazie al suo prestigio. È dunque una riscrittura che amplifica l'elemento sociale molto presente in tutta la narrativa di Leskov, evidenziando ancor più la differenza di classe fra i due protagonisti e presentando come vittime i due personaggi socialmente inferiori. Tutta questa dinamica viene raccontata in modo molto allusivo, riducendo al massimo il dialogo e l'elemento verbale e relegando nel silenzio dell'ellissi tutti i particolari pragmatici, tutta la prosa dei fatti. È il punto di arrivo di uno stile ellittico e pittorico, che mira a una concentrazione assoluta e che confida nella pregnanza emotiva e simbolica delle immagini, capaci di sintetizzare gli sviluppi narrativi che volutamente non vengono svolti.

Il finale si articola infatti attorno a pochi scorci e a pochi quadri di grande potenza espressiva. Prima vediamo la scena in cui la protagonista accusa l'amante e la cameriera, senza ascoltare nulla delle reazioni, e del credito che le viene dato, sintetizzate in una serie di inquadrature mute, fra cui

spicca un campo totale che raffigura il blocco dei personaggi benestanti, contrapposto al piano americano della cameriera; con uno stacco netto (la forma di punteggiatura preferita dal cinema contemporaneo) passiamo a una brevissima sequenza (una manciata di secondi: 1.22.47-1.23.05) che ci mostra i due personaggi accusati da lei incatenati su un carro [Fig. 3], e poi il paesaggio visto dalla loro prospettiva: una micro-sequenza che riassume in pochi tocchi la loro condanna e la loro fine pietosa; e in ultimo si susseguono alcune immagini della Lady, di nuovo chiusa nel suo splendido isolamento come all'inizio, con la ripresa finale dell'inquadratura frontale sul divano, questa volta con un'espressione meno compiaciuta e solo vagamente sofferta, un abito sempre blu ma meno sfarzoso e luminoso, e i capelli leggermente scompigliati. Poche immagini scelte, dettagli da un insieme più articolato, che comunicano l'archetipica potenza distruttiva della protagonista, unita a un senso di ciclicità e di morte, e di infinita coazione a ripetere.

Bibliografia

Fusillo 2015
M. Fusillo, *Intermedialità*, in Enciclopedia Treccani, Nona Appendice, Roma 2015, 703-706.

Genette [1982] 1998
G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982]; trad. it. di Raffaella Novità, Torino 1998.

Hutcheon [2006] 2011
L. Hutcheon, *Teorie degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [*A Theory of Adaptation*, New York 2006], traduzione di Giovanni Vito Distefano, Roma 2011.

Morton 2011
A. Morton, *Empathy for the Devil*, in A. Coplan, P. Goldie (eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford 2011, 318–330.

Schor 2007
N. Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, forward by Ellen Rooney, New York 2007.

English abstract

This paper examines a specific case of the dynamics of word/image, cinematic adaptation, and in particular connection with a recent movie, William Oldroyd's Lady Macbeth, taken from a short story by Leskov. The movie offers a significant example of a pictorial and elliptical style, which deeply exploits the narrative force of details, single pregnant shots, and short sequences, activating an uncanny negative empathy towards the protagonist.

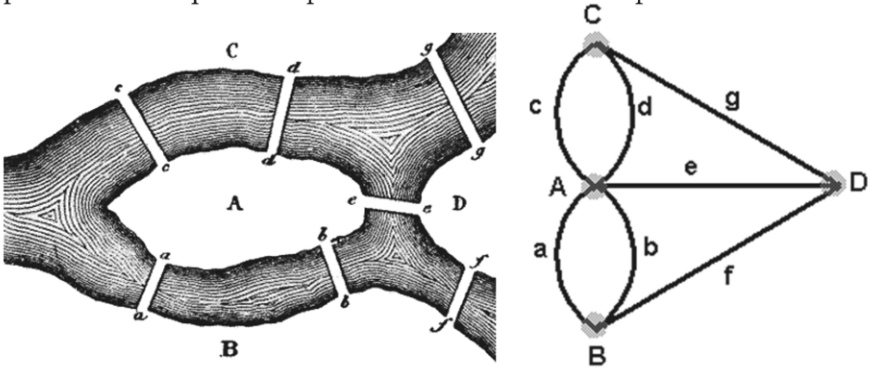
Mappe logiche

Dai ponti di Eulero alle reti di Bayes

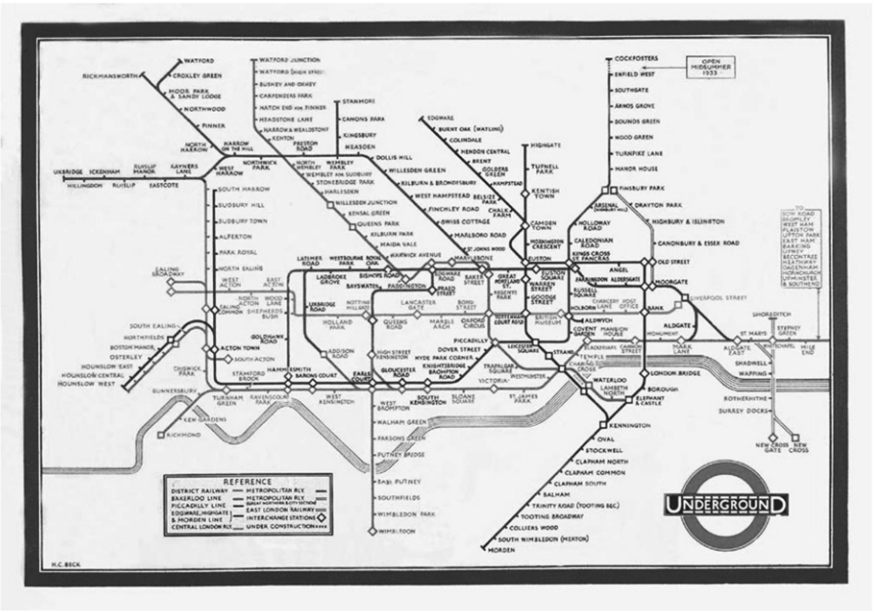
Paolo Garbolino

La città di Könisberg, nella Prussia Orientale, è situata sul fiume Pregel. Qualche buontempone aveva posto l'oziosa questione se fosse possibile, partendo da un punto qualsiasi della città, ritornarvi dopo aver attraversato una sola volta tutti i sette ponti della città.

Il problema venne risolto dal grande matematico Eulero nel 1736, e la sua soluzione all'indovinello di Könisberg segnò la nascita di due nuove discipline matematiche, la topologia e la teoria dei grafi, offrendo il primo esempio di come un disegno schematico di un problema logico possa essere particolarmente efficace nella soluzione del problema. Eulero si rese conto che si trattava di un problema di geometria che non aveva a che fare con l'effettiva posizione degli oggetti nello spazio, in questo caso i ponti, ma solamente con la loro posizione relativa e di come essi fossero connessi tra loro. Egli considerò la 'rete' formata dai quattro luoghi dai quali poteva aver inizio la passeggiata, le due rive del fiume e le due isole (i 'vertici' o 'nodi' di quello che oggi chiamiamo un 'grafo') e dai ponti (i 'lati' del grafo): affinché sia possibile attraversare ogni ponte una volta sola, ogni vertice che non sia un punto di partenza o di arrivo deve dare origine a un numero pari di lati, uno per arrivare e uno per allontanarsi. Ma nella rete che rappresenta il problema di Könisberg non ci sono vertici con un numero pari di lati: dunque non è possibile attraversare tutti i ponti una volta sola.



1 a-b | Grafo del problema dei sette ponti.

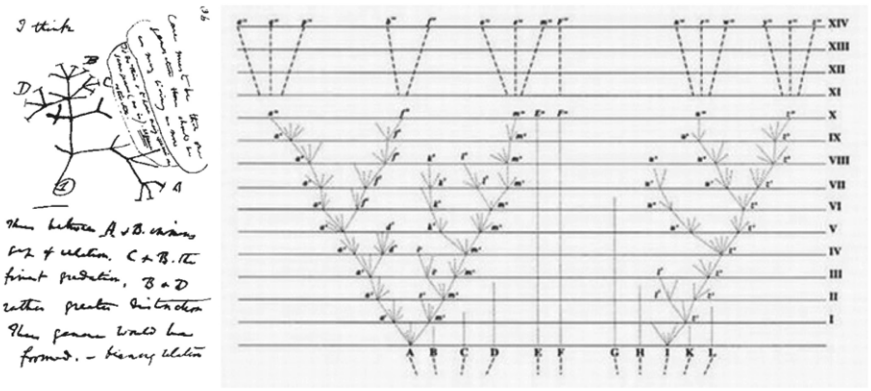


2 | La mappa della metropolitana di Londra di H. Beck.

La celebre mappa della metropolitana di Londra disegnata da Henry Beck nel 1931 ci dà la 'struttura topologica' del sistema e ci offre in un colpo d'occhio tutta l'informazione rilevante per andare da un punto A a un punto B, anche se è totalmente scorretta dal punto di vista geografico. Beck dovette insistere molto perché l'ente pubblico accettasse di pubblicare quella carta, ma il pubblico l'accolse subito molto favorevolmente.

Un grafo è un diagramma composto da due tipi di elementi: i 'vertici', o 'nodi', e i 'lati' che uniscono i nodi e che rappresentano delle relazioni fra questi vertici. Se le relazioni sono asimmetriche, i lati sono designati da frecce che indicano la direzione delle relazione e il corrispondente grafo è detto un 'grafo diretto'; se sono simmetriche, la convenzione è quella di usare semplicemente un segmento senza punte di freccia e il grafo è detto 'indiretto'. Un 'percorso' fra due vertici *A* e *B* è una sequenza di lati, senza interruzioni, che connettono *A* e *B* passando attraverso altri vertici. L'importanza dei grafi come strumenti di visualizzazione sta soprattutto nella possibilità di rappresentare non solamente relazioni spaziali, ma relazioni di tipo logico o fisico (ad esempio relazioni causali) fra oggetti o concetti.

I primi scienziati che hanno fatto un uso sistematico e importante dei grafi sono stati i biologi. La metafora dell''albero della vita' è antica, ma

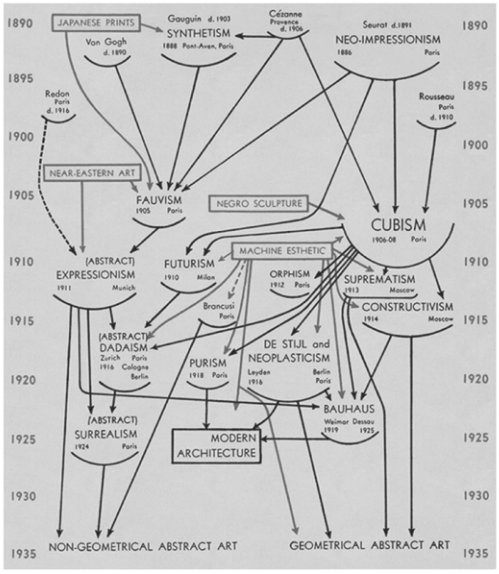


3 | Il primo albero della vita disegnato da Darwin in un taccuino del 1837 (a sinistra).
4 | L'unica illustrazione de *L'origine delle specie* (1859).

è con Darwin, e poi con Ernst Haeckel, che conierà il termine 'filogenesi', che gli 'alberi filogenetici' vengono a rappresentare la relazione di discendenza nella catena evolutiva. Nella terminologia della teoria dei grafi gli 'alberi' sono una sottoclasse di grafi nei quali esiste almeno un percorso tra due nodi qualsiasi e tale percorso è l'unico esistente fra questi due nodi.

Un celebre grafo che rappresenta relazioni di influenza concettuale è la mappa disegnata dal direttore del *MoMA*, Alfred Barr, per il catalogo della mostra *Cubism and Abstract Art*, nel 1936. Barr faceva uso, come Beck, di alcuni artifici visuali per rappresentare più dimensioni dell'informazione su una superfice bidimensionale: frecce nere e nodi neri per le relazioni di influenza diretta, e frecce rosse e nodi rossi per le relazioni di influenza indiretta; una griglia collocava i nodi in una successione temporale. L'uso di frecce suggeriva, forse non intenzionalmente, l'unidirezionalità della relazione: non veniva graficamente rappresentata l'esistenza di influenze reciproche e la storia dell'arte dei primi trent'anni del novecento appariva perciò come un necessario cammino verso l'astrazione, anticipando la visione che verrà fatta propria dal formalismo di Clement Greenberg.

Lo storico statunitense dell'arte precolombiana George Kubler ebbe l'idea che l'intera 'storia delle cose', l'ininterrotta sequenza degli artefatti, artistici e non, prodotti dall'uomo, potesse essere rappresentata da un grafo diretto che mostrasse "i legami di tradizione e influenza [che] formano una sequenza concatenata" (Kubler [1962] 1976, 44) di "soluzioni" ad un problema artistico. Nel suo libro Kubler ricorda come fu un suo collega a Yale, il matematico Oystein Ore, a segnalargli la possibilità di usare una



5 | La copertina di A. Barr, Cubism and Abstract Art, New York, 1936

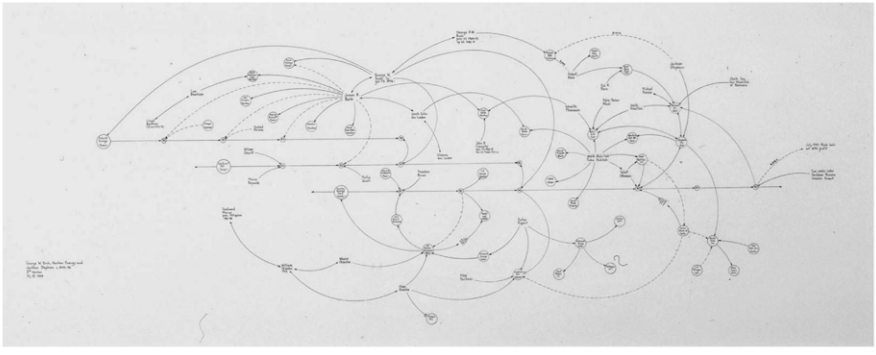
particolare sottoclasse di grafi, i cosiddetti grafi 'aciclici', come mappa direzionale e così riporta una nota scritta inviatagli da Ore:

> We are concerned with the variety of stages in the creativity of the human race. From one stage one moves to another in the development. There are a variety of directions which may be selected. Some represent actual happenings. Others are only possible steps among many available ones. Similarly each stage may have occurred among several possible steps leading to the same result. This one may picture in a general way by the mathematical concept of a directed graph or network. Such a graph consists of a number of points or vertices or stages. Some of these are connected by a directed line, an edge or a step. At each stage there is therefore a number of alternative edges from which which may be followed, and also a number of incoming edges from which this stage could have resulted. The actual development corresponds to a (directed) path in the graph and it is only one among many possible ones. One may ask whether the graphs we should like to consider are of a special type among the many directed graphs which can be constructed. There seems to be one essential restriction, that the graphs shall be acyclic, that is, there exists no cyclic directed path returning to its original stage. This essentially corresponds to the observation about human progress that it never returns to the previous conditions (Kubler 1962, 33-4, n. 3).

Ci interessiamo alla varietà degli stadi di creatività della razza umana. Nel processo di sviluppo si passa da uno stadio all'altro. Esiste una possibilità di scelta tra numerosissime direzioni. Alcune rappresentano avvenimenti

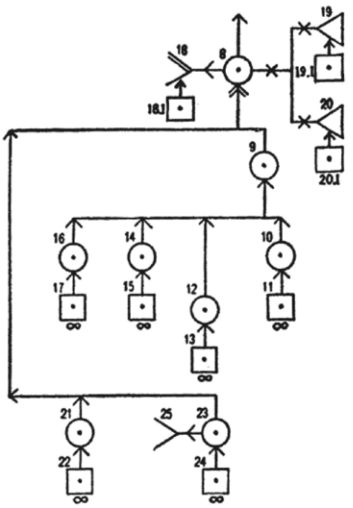
reali. Altre sono soltanto dei passaggi possibili tra i molti che si offrono alla scelta. Così ogni stadio può essersi verificato in più di uno dei passaggi possibili che portano allo stesso risultato. Ciò può essere raffigurato in maniera generale con il concetto matematico di grafico direzionale o reticolare. Un grafico di questo tipo consiste di un certo numero di punti o vertici o stadi. Alcuni di essi sono collegati da una direttiva, un lato o un passaggio. A ogni stadio abbiamo quindi un certo numero di lati alternativi che si possono seguire a partire da quel punto e un certo numero di lati che vengono a terminare in quel punto e dai quali forse è risultato lo stadio in esame. Lo sviluppo reale corrisponde a una linea (direttiva) del grafico, che è soltanto una delle direttive possibili. Si potrebbe porre la questione se tra i molti diagrammi direzionali che si possono costruire quelli che vorremmo considerare siano di un tipo speciale. Una sola limitazione appare in questo senso necessaria: i grafici devono essere aciclici, cioè non devono contenere alcun percorso ciclico che ritorni al punto di partenza. Questa condizione essenziale trova riscontro in quanto è stato osservato nel progresso umano che non ritorna mai a condizioni precedentemente esistite (Kubler [1962] 1976, 44-5, n. 1).

Kubler non disegnò mai un grafo delle sue "sequenze formali", ma i grafi sono entrati, dagli anni sessanta in poi, nella cassetta degli attrezzi dell'arte post-concettuale. Un esempio di utilizzazione 'artistica' dei grafi, sempre per rappresentare relazioni di tipo concettuale, sono le opere dell'americano Mark Lombardi, che ha disegnato una serie di grandi diagrammi con l'intenzione di tracciare le relazioni del potere politico e finanziario nell'era della globalizzazione. Il suo lavoro *George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, ca 1979–90* del 1999, esposto anche a DOCUMENTA 13 mostra le connessioni di affari tra le famiglie Bush e Bin Laden.



6 | M. Lombardi, George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens, ca 1979–90, grafite su carta (1999).

Figure 1: Part of Wigmore's Chart of *Commonwealth v. Umilian.*



Key List for *Commonwealth v. Umilian* (1901)

8 [Umilian felt] Revengeful murderous *emotion* towards J[edrusik].
9 J. had falsely charged him [Umilian] with intended bigamy Nov. 18, and had tried thereby to prevent his marriage; thus tending to stir up such an emotion.
10 Letter received by priest, stating that U. already had family in old country.
11 Anon. witnesses to this.
12 J. was author of letter, though it was in fictitious name.
13 Anon. witnesses to this.
14 Letter communicated by priest to U., with refusal to perform marriage; refusal later withdrawn.

7 | Un diagramma di Wigmore, da Goodwin 2001, 226.

I lati di un grafo possono rappresentare non solamente generiche relazioni di influenza concettuale o relazioni di tipo fisico, ma anche relazioni di tipo logico e argomentazioni e ragionamenti. All'inizio del Novecento, un professore di diritto americano, John Wigmore, ebbe l'idea di rappresentare il ragionamento probatorio giudiziario sotto forma di diagrammi.

Le *Wigmore's Charts* (Wigmore 1937) avevano un aspetto piuttosto complicato e vennero dimenticate per molto tempo, fino a quando una convergenza di risultati provenienti dalla teoria dei grafi, dalla logica matematica, dalla fisica, in particolare dalla meccanica statistica, dalla statistica e dall'informatica hanno permesso, negli anni Ottanta del secolo scorso, la nascita delle cosiddette 'reti bayesiane'. Il nome deriva da Thomas Bayes, matematico del XVIII secolo, il quale formulò per primo il teorema del calcolo delle probabilità che oggi porta il suo nome e che costituisce una delle regole fondamentali del ragionamento probabilistico. Questa regola viene oggi eseguita da programmi informatici per comuni personal computer che permettono di svolgere in pochi secondi inferenze che due secoli fa potevano essere fatte, con lunghi calcoli manuali, solo dai più grandi matematici dell'epoca.

Una rete bayesiana è un grafo aciclico diretto (come i grafi di Kubler) i cui nodi rappresentano proposizioni, o variabili matematiche, e a ciascuno di essi sono associati dei numeri reali, compresi fra 1 (uno) e 0 (zero) inclusi, che misurano la probabilità che la proposizione rappresentata dal nodo sia vera, o che la variabile rappresentata dal nodo abbia un particolare valore.

Un esempio di rete bayesiana è dato nella figura che segue, nella quale i nodi della rete, come ad esempio il nodo indicato da {*A, AC*}, rappresentano proposizioni del linguaggio. L'esempio è tratto da un libro, scritto da uno statistico e da un esperto di intelligence, che hanno riesaminato tutto il materiale probatorio del celebre caso dei due anarchici italiani condannati a morte negli Stati Uniti il secolo scorso.

Se la proposizione A è vera, la probabilità è 1 e al suo complemento logico, cioè la negazione di *A*, nella figura 8 denotato da *AC* , verrà assegnato automaticamente il valore 0 (e viceversa se, sulla base dell'informazione, la proposizione A è falsa). Se lo status epistemico della proposizione è incerto, allora avrà un valore di probabilità p, compreso fra 1 e 0, e la sua negazione avrà, automaticamente, il valore (1 – p).

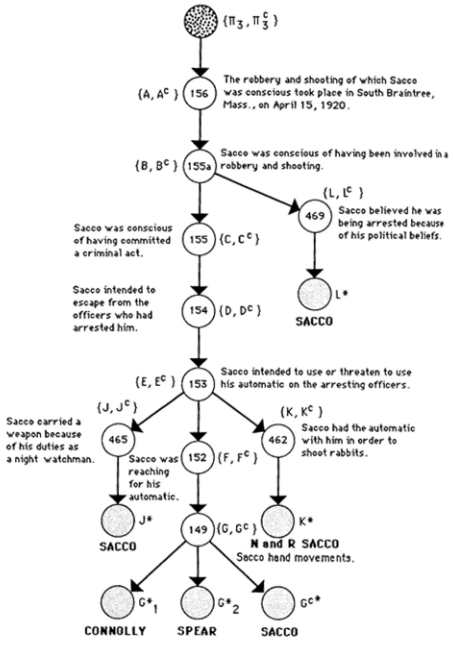


FIGURE 6.4 A Bayes's net for the consciousness of guilt evidence concerning Sacco.

8 | Rete bayesiana da Kadane, Schum 1996, 232.

Come vengono stimate queste probabilità? La teoria che sta a fondamento delle reti bayesiane ci permette di suddividere problemi complessi, che coinvolgono moltissime proposizioni o variabili, in problemi molto più semplici che coinvolgono un numero molto minore di proposizioni, o variabili, e per i quali siamo in grado di avere informazioni che ci permettono di stimare le probabilità in questione. Il punto fondamentale è che ci sono solamente tre possibili configurazioni elementari di un grafo diretto e qualsiasi grafo diretto, qualunque sia la sua complessità, è costruito da catene composte da queste tre connessioni elementari (*A*, *B* e *C* stanno per tre nodi qualunque del grafo):

connessioni seriali: $A \longrightarrow B \longrightarrow C$
connessioni divergenti: $A \longleftarrow C \longrightarrow B$
connessioni convergenti: $A \longrightarrow C \longleftarrow B$

Noi scegliamo quali nodi introdurre, la loro semantica e costruiamo le catene di tutte queste connessioni sulla base di un modello teorico del problema in questione. Il grafo mostra l'‘architettura logica' del problema, per così dire, e le regole di inferenza e di calcolo sono incorporate nella struttura stessa del grafo. Dopo aver costruito questa 'mappa' astratta, per stimare le probabilità necessarie per trasformare il grafo aciclico diretto in una 'rete bayesiana', possiamo procedere passo per passo associando a ciascuna freccia nelle connessioni elementari quelle che sono chiamate 'probabilità condizionate'.

Prendiamo, ad esempio, la connessione seriale (a). Alla freccia che va dal nodo *A* al nodo *B* dobbiamo assegnare due probabilità condizionate: (1) la probabilità che la proposizione rappresentata dal nodo *B* sia vera supposto (a condizione che, da qui il termine 'probabilità condizionate') che la proposizione rappresentata dal nodo *A* è vera; (2) la probabilità che la proposizione rappresentata dal nodo *B* sia vera, supposto che la proposizione rappresentata dal nodo *A* è falsa. Tali probabilità possono essere stimate solamente in base alle conoscenze che abbiamo circa la relazione fra *A* e *B*, senza preoccuparci né della proposizione C né di tutte le proposizioni che possono stare a monte di *A*, perché *A* 'scherma' *B* dall'influenza che possono avere tutte queste altre proposizioni, e *B* 'scherma' *A* da *C*. In altri termini, l'influenza che tutte le proposizioni a monte di A possono avere su B passa solamente attraverso lo stato (vero o falso) di *A*, e l'influenza che *C* può avere su *A* passa solamente attraverso lo stato di B. Analogamente succede con la freccia che va da *B* a *C*.

Pensiamo, ad esempio, a una sequenza di esperimenti in cui il risultato di ogni esperimento non è indipendente dai risultati degli esperimenti precedenti ma è direttamente dipendente solamente dal risultato dell'esperimento immediatamente precedente a quello considerato: il valore di C allora dipende anche dal valore di *A*, ma solo indirettamente attraverso l'influenza che *A* esercita su *B*. Allo stesso modo, nelle connessioni divergenti e convergenti, *C* 'scherma' *A* da *B* e viceversa.

Sarà poi il programma informatico, applicando le regole del calcolo delle probabilità, incluso il teorema di Bayes, a controllare se tutte queste probabilità 'locali' siano coerenti fra di loro. Se c'è qualche incoerenza logica nascosta nelle nostre stime, il programma ce lo segnala comunicando anche in quali punti del grafo vi siano incoerenze e pertanto come alcune nostre stime di probabilità 'locale' vadano controllate e riviste. Una volta assicurata la coerenza delle probabilità 'iniziali', possiamo cambiare le probabilità in qualche punto del grafo, se abbiamo delle nuove informazioni, e il programma automaticamente aggiornerà tutte le altre probabilità in modo logicamente coerente, trasmettendo la nuova informazione a tutti quei nodi del grafo il cui stato è suscettibile di essere modificato da essa, in base alle relazioni fra i nodi che abbiamo. La macchina 'impara' dall'esperienza.

La condizione di assenza di cicli nel grafo è essenziale, altrimenti il programma che esegue i calcoli entrerebbe in quello che gli informatici chiamano un *loop* e si bloccherebbe. Perciò, le reti bayesiane sono adatte a rappresentare catene di implicazioni logiche "se … allora" e inferenze causali in cui vi siano relazioni causa-effetto unidirezionali. In tutti questi casi esse ci permettono di applicare all'analisi di problemi complessi l'aurea massima degli antichi Romani: *divide et impera.*

Nella loro semplicità, queste tre connessioni elementari rappresentano tre modi fondamentali del buon ragionamento, sia scientifico che di senso comune.

Una 'connessione seriale' (a) rappresenta ciò che si chiama un 'processo a catena di Markov'. Il nome deriva dal matematico russo Andrei Markov (1856-1922) e i 'processi markoviani' si ritrovano in moltissimi fenomeni nei più svariati campi, dalla fisica alla sociologia, dalla biologia all'ingegneria. Una 'catena di Markov' costituisce l'esempio più semplice di quella proprietà fondamentale di 'schermatura' di cui godono le reti bayesiane e della quale abbiamo parlato sopra e, per questa ragione, tale proprietà viene chiamata proprio la 'proprietà markoviana'.

La 'connessione divergente' (b) rappresenta un principio di grande importanza non solo per il ragionamento, il cosiddetto 'principio di causa comune', formulato dal filosofo della scienza Hans Reichenbach (Reinchenbach 1956). Il perché del nome è intuitivo (C influenza sia A che B, ma non viceversa) ma, nella sua apparente semplicità, il principio sta nel cuore del problema della direzione del tempo, perché tutte le connessioni divergenti che conosciamo sono dirette verso il futuro e nessuna verso il passato (Rovelli 2017, 143-146). Inoltre esso guida una prassi fondamentale delle indagini statistiche. Due eventi *A* e *B* possono esibire una correlazione statistica senza che *A* sia causa di *B* né che *B* sia causa di *A*, perché entrambi i fenomeni sono, in realtà, effetti di una causa comune *C*. Qualora si sospetti che la correlazione fra due fenomeni non sia indice di una genuina relazione causale fra di essi, ma dipenda dalla comune dipendenza da un terzo evento, occorre eseguire delle osservazioni nelle quali il valore della ipotetica causa comune *C* viene tenuto fisso, il 'valore di verità', nel caso *C* sia una variabile proposizionale, il valore numerico nel caso *C* sia una variabile quantitativa: se i valori di *A* e *B* risultano indipendenti fra di loro quando il valore di *C* è tenuto fisso, allora A e *B* sono effetti comuni di *C*. Ad esempio, nelle indagini epidemiologiche come possiamo controllare se *B* sia effettivamente un fattore causale di A e non sia un effetto collaterale del vero fattore causale *C*? Cercheremo di effettuare due serie di osservazioni, in una delle quali abbiamo *A*, *C* e *B* e nell'altra abbiamo *A* e *C*, ma non *B*: se la frequenza di A nelle due serie non varia in maniera significativa, allora *A* non dipende da *B*. E viceversa se, invece, la frequenza di *A* variasse in maniera significativa.

Una 'connessione convergente' (c) permette di rappresentare un'altra sofisticata forma di ragionamento che occorre quando si ritiene che *A* e *B* siano indipendenti fra di loro ma entrambi rilevanti per *C*. Un esempio di questa situazione può essere dato nel campo del ragionamento probatorio giuridico. Sia A la proposizione 'il sospettato ha commesso il fatto', *B* la proposizione 'la traccia trovata sul luogo dove è stato commesso il fatto è stata lasciata da colui che ha commesso il fatto', e *C* la proposizione 'il sospettato è l'origine della traccia trovata sul luogo dove è stato commesso il fatto'. Il nodo *B* rappresenta l'ipotesi circa la rilevanza della traccia trovata, cioè se la traccia sia veramente collegata al fatto indagato oppure sia stata prodotta in altre circostanze. Se non sappiamo se *C* sia vera, allora sapere che *A* o *B* sia vera non fornisce alcuna indicazione circa la verità dell'altra: l'informazione che la traccia provenga da colui che ha commesso il fatto non ha alcuna rilevanza, presa di per sé, per l'ipotesi

che il sospettato abbia commesso il fatto e, viceversa, che il sospettato abbia commesso il fatto non influenza la rilevanza della traccia trovata sulla scena del delitto, che dipenderà dalla sua posizione, dalla sua freschezza, e da altri parametri che non dipendono dalla particolare persona che ha effettivamente commesso il fatto. Ma se ipotizziamo, o sappiamo, che sia vero che il sospettato è l'origine della traccia, allora *A* e *B* sono tra loro logicamente dipendenti: se è vero che la traccia è stata lasciata da colui che ha commesso il fatto e se è vero che il sospettato ha lasciato la traccia, allora è vero che il sospettato ha commesso il fatto.

Se è solamente probabile (con un valore di probabilità p inferiore a 1) che la traccia sia stata lasciata da colui che ha commesso il fatto (perché è possibile che la traccia non sia collegata al fatto o che il sospettato abbia lasciato la traccia in circostanze diverse) e se è solamente probabile (con un valore di probabilità q inferiore a 1) che la traccia sia stata lasciata dal sospettato (perché anche la prova del DNA non può assicurare una probabilità di identificazione q pari al 100%), quale sarà la probabilità r che il sospettato abbia commesso il fatto? Ovviamente, dipenderà dai valori p e q, ma come si calcola il valore, anche solo approssimato, di r? Per il ragionamento di senso comune non è facile dare a questa domanda una risposta logicamente corretta ed è in passaggi come questo che le reti bayesiane mostrano la loro utilità.

Le reti bayesiane sono oggi applicate in moltissimi campi, dagli algoritmi di ricerca che impiegano l'analisi semantica al machine learning e alla ricostruzione di immagini digitali, dall'analisi dei rischi in ingegneria alla teoria delle decisioni, dalla diagnosi medica all'inferenza forense, dalla biologia computazionale alla bioinformatica e, naturalmente, in statistica. Ad esempio, la rete bayesiana (mostrata in Fig. 8) serve per la valutazione di una coincidenza fra il profilo del DNA di un sospettato e un profilo conservato in una banca di dati del DNA.

Le reti bayesiane hanno permesso di realizzare, almeno per quella classe di problemi per i quali sia possibile costruire una base dei dati sotto forma di un grafo aciclico diretto e che non siano computazionalmente intrattabili, quello che il matematico Giuseppe Peano, maestro di Bertrand Russell, chiamò poco più di un secolo fa "il sogno di Leibniz": riuscire a trasformare "l'arte di valutare le verosimiglianze" (Leibniz [1765] 1982, 361) in un calcolo logico eseguibile da un algoritmo.

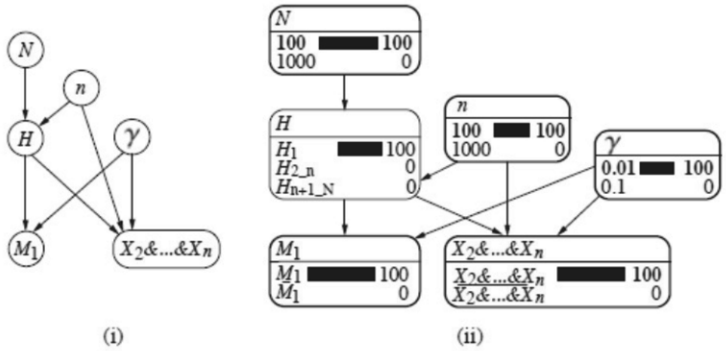


Figure 8.23 (i) Structure of a Bayesian network for evaluating a correspondence (M_1) between the profile of a crime stain and that of a suspect, when the suspect is on a database along with $n-1$ other individuals. The size of the population of potential offenders is N where n (with $n \leq N$) of them are on a database. The node H has three states: 'the suspect is the source of the crime stain' (H_1), 'one of the $n-1$ other individuals in the database is the source of the crime stain' (H_{2_n}) and 'the source of the crime stain is among the the $N-n$ individuals outside the database' (H_{n+1_N}). The population proportion of corresponding genetic feature is γ. The node $X_2\&...\&X_n$ is binary and represents the proposition according to which the profiles of the $n-1$ individuals in the database, other than the suspect, do *not* correspond to the crime stain. (ii) Expanded representation with observations entered at the nodes M_1, $X_2\&...\&X_n$, N, n and γ. Instantiated nodes are shown with a bold border.

9 | Rete bayesiana da Taroni, Biedermann, Bozza, Garbolino, Aitken, 2014, 240.

Prima di mettere la parola fine, soddisfiamo quei lettori che, forse, saranno rimasti curiosi di conoscere le conclusioni dell'analisi bayesiana del caso Sacco e Vanzetti:

> To put a final point on our case study, we suppose that there are readers who, having examined our probabilistic judgments in Chapter 6, will argue that we have provided some cunning ways for hedging a conclusion in probabilistic terms without providing any verdict, as trial jurors are required to do. To answer these persons, we draw upon an element of Scots law. In criminal cases in Scotland, jurors have three options as far as their verdicts are concerned: they can vote guilty, innocent, or, as an intermediate option, not proven. Asked to render a verdict as far as Sacco and Vanzetti are concerned, our vote would be Vanzetti: innocent; Sacco: not *proven* (Kadane, Schum, 1996, 283).

Arrivati alla fine a questo caso-studio, possiamo immaginare che ci siano dei lettori i quali potrebbero osservare che abbiamo offerto dei modi sottili per evadere la questione mettendola in termini probabilistici, senza emettere un verdetto, cosa che i giurati di un processo devono invece fare. Per rispondere a queste persone, faremo appello alla legislazione vigente

in Scozia. Nei processi criminali in Scozia, i giurati hanno a disposizione tre opzioni per il loro verdetto: possono votare innocente, colpevole oppure, come opzione intermedia, assolto per insufficienza di prove. Se ci venisse richiesto un verdetto sul caso di Sacco e Vanzetti, il nostro voto sarebbe Vanzetti: innocente; Sacco: assolto per insufficienza di prove.

Bibliografia

Barr 1936
A. Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936.

Rovelli 2017
C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Milano, 2017.

Goodwin 2001
J. Goodwin, *Wigmore's chart method,* "Informal Logic", 3 (20) (2001), 223-34.

Kadane, Schum 1996
J. B. Kadane, D. A. Schum, *A Probabilistic Analysis of the Sacco and Vanzetti Evidence*, New York, 1996.

Kubler [1962] 1976
G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la forma delle cose* [*The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven 1962], tr. it. di G. Casatello, Torino 1976.

Leibniz [1765] 1982
G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano* [Nouveaux essais sur l'entendement humain, Amsterdam et Leipzig, 1765], tr. it. di M.Mugnai, Roma 1982.

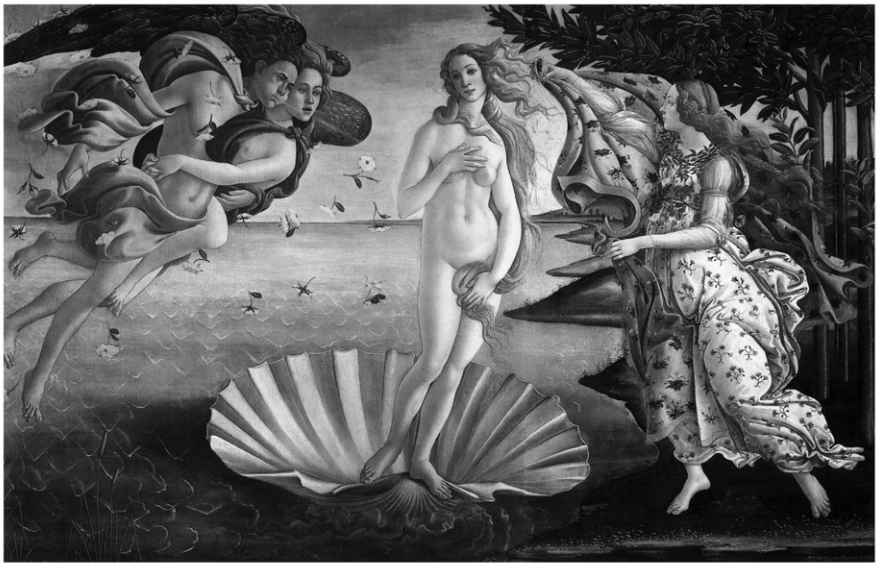
Reichenbach 1956
H. Reichenbach, *The Direction of Time*, Berkeley-Los Angeles, 1956.

Taroni, Biedermann, Bozza, Garbolino, Aitken 2014
F. Taroni, A. Biedermann, S. Bozza, P. Garbolino, C. Aitken, *Bayesian networks for probabilistic inference and decision analysis in forensic scienc*e, Chichester, 2014.

Wigmore 1937
J. Wigmore, *The Science of Judicial Proof: as Given by Logic*, Psychology, and General Experience and Illustrated in Judicial Trials, Boston, 1937.

English abstract

Drawings and sketches representing reasoning processes or links between concepts or images have always been widely used. The mathematical theory of graphs, born in the 18th century with Euler, along with the developments of artificial intelligence in the 20th century, offers today the possibility to draw diagrams that visually represent schemes of inferences and incorporate algorithms capable of performing complex logical calculations: Bayesian networks.



Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico

con: Appendice di testi inediti di Edgard Wind sulle riflessioni di Warburg su Botticelli

Maurizio Ghelardi

Tra le carte conservate presso il Warburg Archive a Londra si trovano, con la segnatura WIA 11.1.9, otto cartelle di appunti di Edgar Wind risalenti all'incirca al 1930, anno in cui si era tenuto ad Amburgo il quarto Congresso di Estetica (*Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*) dedicato a 'Tempo e Spazio' [1]. Aby Warburg, che assieme a Ernst Cassirer aveva organizzato l'evento, aveva annunciato una relazione sul tema della *Transitorische* [2]. Ma, come sappiamo, Warburg era deceduto il 26 ottobre del 1929. Un anno dopo per ricordare la sua opera, Edgar Wind era stato incaricato di tenere al congresso di estetica un primo bilancio della riflessione dello studioso amburghese, che sarà di lì a poco pubblicato negli atti con il titolo *Warburgs Begriff der Kunstwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*[3].

Gli appunti di Wind sopra citati sono inediti e si caratterizzano per un approccio eccentrico rispetto al saggio menzionato poiché affrontano in modo teorico alcuni temi cardine della riflessione di Warburg, focalizzandosi sul rapporto tra il testo '*La Primavera' e la 'Nascita di Venere' di Botticelli* [4], le *Quattro Tesi su Botticelli* e le relative correzioni apportate da Warburg fino al 1906[5].

Attraverso l'analisi di questi appunti ci proponiamo di gettar luce su quelle che riteniamo siano le premesse (tuttora inedite) della riflessione teorica di Wind su Warburg.

Wind esordisce con alcune brevi considerazioni riguardo ai criteri che avrebbe dovuto assumere l'edizione delle opere di Warburg: si dovrebbe trattare di una edizione "storico-critica", dunque "in certo qual modo biografica… Che dovrebbe presupporre una responsabilità sia verso il mondo contemporaneo sia verso il futuro" [6]. Non solo. L'edizione "non dovrebbe limitarsi a quello che l'autore ha pubblicato", anzi dovrebbe tener

conto di tutto ciò "che è rimasto frammentario. Solo così sarebbe possibile mostrare il nesso stretto tra il suo sviluppo biografico e gli aspetti eminentemente storico-culturali" del tempo. Infine, l'edizione dovrebbe misurarsi "con la letteratura critica, anche in vista di una futura biografia" sull'autore.

Wind non propugna un'edizione 'antiquaria', ma avanza un progetto che dovrebbe far conoscere "tutto ciò che è conservato, poiché molto si può comprendere dell'autore sia attraverso le pubblicazioni tarde, sia attraverso i frammenti e i manoscritti" inediti. Il carattere storico-critico dell'edizione permetterebbe anche di illuminare i riferimenti indiretti di Warburg ad autori come Dilthey, Jean Paul e così via. A proposito di quest'ultimo, Wind rimanda a un appunto datato 16 novembre 1899 in cui Warburg aveva trascritto un passo dalla *Vorschule der Ästhetik* ove si legge: l'uomo "non muta" ma è "solo mutevole": "carattere accessorio e non strutturale del mutamento… La prima opera di un autore capace costituisce la base delle opere successive, sicché lo scetticismo metafisico dei primi scritti di Kant non è altro che il germoglio della sua critica successiva" [7].

Ciò premesso Wind si chiede se vi sia nel diario o nella corrispondenza di Warburg qualche significativo riferimento alle *Quattro Tesi su Botticelli*: se così fosse, la cosa migliore sarebbe muovere da qui "poiché già le tesi hanno bisogno di una interpretazione, e la spiegazione delle relative annotazioni, aggiunte e correzioni può avvenire solo attraverso un chiarimento delle tesi stesse". Queste ultime costituiscono infatti "uno sviluppo teorico delle tendenze espresse" ne '*La Primavera' e la 'Nascita di Venere'* : "attraverso l'interpretazione delle tesi anche questo saggio sarebbe più comprensibile. Difatti, le correzioni alle tesi… Sono una ulteriore evoluzione della riflessione dell'autore, poiché in base ad esse si chiarisce la *tendenza* e la *direzione* dello sviluppo" teorico del suo pensiero al cui centro si colloca "il ruolo dell'Antico nell'arte rinascimentale, inteso *non* come insieme autonomo, ma come entità che racchiude diverse e divergenti possibilità". Difatti, "*che cosa* interessa l'artista *riguardo* all'Antico" è "soprattutto l'elemento dinamizzante (le forme suppletive)": "incapacità di trovare nella mimica facciale con il suo punto di vista fisso (fisiognomica) una espressione adeguata… Attraverso gli accessori mossi (apparentemente organici) si ricercano forme intensificate e ampliate" [8].

Per rendere possibile "la comparazione" tra arte rinascimentale e Antico Warburg trasferisce "la sua analisi dall'ambito puramente estetico a quello letterario". Ciò comporta un incremento dell'aspetto mimico-allegorico

che "dal punto di vista oggettivo si presenta come l'inseguimento erotico stimolato dall'immagine primitiva dell'uomo cacciatore" [9]. Assistiamo insomma ad una sorta "di 'ricaduta' nella raffigurazione dell'essere umano" in uno stadio evolutivo quando vigeva un nesso diretto tra sensazione e espressione corporea. Di qui l'idea di Warburg che l'Antico non sia 'modello' da imitare, poiché altrimenti si ricadrebbe nel Classicismo, ma una "come forma suppletiva", un accessorio dinamizzante che spezza la staticità dello stile rinascimentale-borgognone. Il ritorno all'Antico, così inteso, rende possibile uno stile polare che è simile ad un diagramma di forze ove si equilibrano, in modo instabile, linguaggi figurativi riconducibili a culture ed epoche diverse (Medioevo-Rinascimento). Si pensi in tal senso al saggio di Warburg su Francesco Sassetti. Qui l'autore aveva sottolineato l'appartenenza alla consorteria medievale di Sassetti, ma al contempo aveva messo in risalto il carattere tipico del mercante moderno che aveva scelto come suo vessillo la vela della Fortuna. Warburg non si concentra dunque su come è stato imitato l'Antico nell'arte figurativa, ma "sull'atto psicologico, sull'empatia dell'artista, poiché ciò che è fondamentale è appunto il comportamento psicologico dell'artista nei confronti del suo modello. Solo a questa condizione l'artista può concepire e generare un nuovo, ampio e ricco concetto di Antico".

Ne '*La Primavera' e la 'Nascita di Venere' di Botticelli* l'Antico era stato anzitutto una occasione per mostrare quello che l'autore riteneva essere lo scopo principale e innovativo della sua ricerca, cioè la rappresentazione dinamica. Nelle *4 Tesi su Botticelli* e nelle successive correzioni del 1906 tale rappresentazione diventa essa stessa un problema poiché la rappresentazione dinamica è concepita adesso come sviluppo di "una immagine (*Zustandsbild*) dinamica realmente osservata". Warburg si pone non più il problema di passare da una trattazione estetica a una letteraria dell'immagine, ma di mostrare come "una raffigurazione estetica implichi una rappresentazione reale, una immagine realmente osservata". Non a caso in uno degli appunti che accompagnano la revisione fatta nel 1906 della *Quattro Tesi su Botticelli*, Warburg rimanda ad un'affermazione di Semper a proposito dell'ornamento: "l'estetica del puro-bello ha il suo fondamento materiale nella dinamica e nella statica…" [10]. Il fatto di aver posto al centro dei due dipinti di Botticelli "l'aspetto letterario… costituisce dunque solo il primo passo per l'inclusione dell'immagine reale", poiché "il binomio parola-immagine (*Wort-Bild*) finisce poi per ampliarsi fino a diventare binomio vita-arte". Questa evoluzione della riflessione di Warburg legata alla ricerca su Botticelli e l'Antico dischiude però una questione ancora più ampia, che tocca 'la funzione' stessa dell'opera d'arte.

Dopo aver "constatato" nel saggio su Botticelli la rappresentazione dinamizzante, adesso nel commento del 1906 alla prima delle tesi, Warburg prende atto che questa considerazione sulla funzione dell'immagine implica un "mutamento nella concezione e raffigurazione *dell'essere umano*". Adesso è importante indagare infatti "la *modalità di tale funzione*", così come essa si presenta e quali conseguenze essa comporta riguardo all'analisi dell'opera d'arte. Non si tratta più di concepire l'arte e le immagini come fenomeni evolutivi, ma di considerare quale sia "la potenza sostitutiva che rimuove e di volta in volta subentra modificando lo stile". L'arte figurativa non si sviluppa più, né è riconducibile a potenze stilistiche, ma può essere compresa nel suo carattere costitutivo solo se viene concepita nella sua "funzione trasformatrice dell'essere umano", cioè se è indagata la sua funzione e la sua capacità di rimozione attraverso la rappresentazione artistica". In sostanza: quando la pittura viene considerata nella sua valenza antropologica. In tale contesto l'Antico assume un ulteriore e più ampio ruolo perché rappresenta la forza dinamizzante capace di rimuovere le stratificazioni del passato. Allo stesso tempo l'arte figurativa fa riemergere gli aspetti patologici del comportamento umano, cioè la funzionalità del linguaggio gestuale e delle sensazioni rispetto ai fenomeni del mondo esterno.

Nella seconda tesi su Botticelli Warburg affronta il rapporto tra la 'forma suppletiva' e il 'contesto dell'immagine' (*Bildmilieu*): "l'irreale allegoria esprime nel modo migliore la 'forma suppletiva dinamica'... Il paragone metodico tra immagine e parola assume un significato oggettivo" solo quando l'artista utilizza l'allegoria, e l'opera d'arte a sfondo allegorico viene concepita nella sua funzione distintiva solo se è rivolta alla trasformazione della realtà, cioè alla soppressione del contesto reale: "attraverso il movimento reale la determinazione della estensione e quella della direzione diventano identiche, l'oggetto viene semplificato poiché diventa impossibile un tranquillo paragone con il suo proprio sfondo" [11].

Nella correzione del 1906 alla seconda tesi Warburg fa un passo ulteriore: "adesso l'aspetto fondamentale non concerne più il paragone e la funzione", ma "il funzionamento di quest'ultima: invece di una semplificazione formale Warburg afferma adesso che il distacco dell'artista dal contesto reale dell'oggetto esige e provoca le forme suppletive che rendono dinamico l'oggetto stesso. Il comportamento dell'artista rispetto al contesto reale non consiste più solo in una mera correlazione, vale a dire nel rapporto tra la condizione mutevole e la figura formale (forma suppletiva), ma in una connessione causale". Il legame tra opera d'arte e vita non è

quindi solo postulato, ma viene concepito come fenomeno causale. Perciò Warburg si chiede: "come funziona tale causalità? In che modo essa interagisce? La caratteristica in sommo grado è la connessione tra l'esigere e il provocare". Il provocare grazie all'esigere è per Warburg la categoria causale caratteristica che nel 1906 "giunge per la prima volta ad una chiara formulazione".

La terza tesi delinea il concetto di formulazione di *pathos*: "come si giunge dal dinamico-*reale* alla immagine? L'effetto psicologico della rappresentazione può essere compreso solo a patto di porre effettivamente in connessione rappresentazione e realtà (esperienza vissuta)". Tale connessione è definita nella terza tesi come "proiezione della immagine-ricordo". Nel commento del 1906 a questa tesi Warburg pone di nuovo la questione dello "sviluppo concettuale" e "dell'approfondimento concettuale", così come essi erano già emersi a proposito della "comparazione". Adesso Warburg introduce il termine "proiezione" come una "espressione provvisoria" per indicare "fattualmente (*Faktum*)" la relazione tra immagine e ricordo. Tale relazione viene definita anche con il termine "sostituzione". Se "il fattuale (*Faktum*)" deve essere descritto, cioè reso consapevole, allora lo si deve rendere "obiettivo", deve diventare cioè un fatto consapevole così come nel procedimento comparativo: "la proiezione non può essere compresa come un procedimento spirituale (*Seelenvorgang*) se di essa l'artista non è consapevole e se non l'ha intenzionalmente perseguita". Questo tentativo di comprendere l'opera d'arte "cercando di cogliere la consapevolezza artistica" si mostra chiaramente già quando Warburg tenta di rintracciare l'interesse dell'artista per l'Antico, quando cioè "non abbiamo semplicemente a che fare con un influsso (meccanico) dell'Antico sull'artista".

Per questo motivo risulta importante la quarta e ultima tesi, ove Warburg indica attraverso il termine psicologico di "riflesso" "la connessione *concreta* tra opera d'arte e psiche". Nell'opera d'arte il riflesso indica infatti la necessità da parte dell'uomo di una "compensazione polare". Detto altrimenti: l'immagine in quanto linguaggio espressivo è una compensazione rispetto al distacco dalla realtà, alla separazione tra sensazione ed espressione. Ed è proprio questo "distacco idealizzante e misteriosamente occultante, ciò che veramente commuove nell'opera d'arte. Adesso la connessione reale è rivelata direttamente attraverso il distacco dalla realtà" che, com'è noto, costituisce per Warburg il fondamento del processo di civilizzazione. La conclusione di questa complessa riflessione assume per Wind un esito del tutto inedito e sorprendete: "la strada… Che conduce

dalla vita all'arte è concepita da Warburg come un distacco dell'arte dalla vita. Detto altrimenti: come un distacco della vita da se stessa nell'arte". Ciò significa che il rapporto tra arte e vita non è riconducibile alla vita stessa, ad un'energia o a una volontà artistica: "per creare un'opera d'arte *non* c'è bisogno dell'empatia (*Einfühlung*), ma viceversa: per il distacco dalla vita da se stessa c'è bisogno dell'opera d'arte". Essa non è dunque riconducibile o comprensibile attraverso la funzione che la vita ha per essa, proprio perché è importante la funzione che l'opera d'arte assume per la vita, e al contempo la realtà per il sorgere dell'opera d'arte.

Appendice dei testi inediti di Edgard Wind sulle riflessioni di Aby Warburg su Botticelli

11.1.9. Edgar Wind's explanations of 'the edition of the collected works', in particular the 4 Thesen, ca 1930, TS, 8 fol.

Begründung des "historisch-kritischen", also biographischen Charakters der Edition — die die Verantwortung der Mit — und Nachwelt gegenüber erfordert. (Gegenbeispiel: Nietzsche-Archiv). Grundsätzlich abweichend von einer Selbstausgabe:

1. in der Beifügung des Fragmentarischen;
2. in der Einbeziehung des Biographischen. Verflochtenheit der persönlichen mit der sachlichen Entwicklung, der künftigen Bio- und Ergographie (Daten!) die Hilfsmittel nicht entziehen;
3. die private Auseinandersetzung mit der Kritik.

Also: durchaus *nicht* einfach "im Sinne des Verstorbenen", der sicherlich viel von dem allen zurückbehalten hätte. — "Eher zu viel als zu wenig".*Sagen*: Dass Vieles erst durch spätere Veröffentlichungen verständlich werden wird. {Handschriftprobe beigeben, oder ist bei den Fragmenten Bild}. Was nicht zur einzelnen Stelle gedruckt werden kann, vielleicht unter einer Rubrik.
"Private Auseinandersetzung mit Kritik und Erwähnung".
Da könnte man auch der Burckhardt-Brief abgedruckt werden und W.'s Aeusserung über das "Sammler"-Zitat.
Der "historisch-kritische" Charakter der Ausgabe macht den Abdruck der Dilthey/Jean Paul etc. Zitate möglich und notwendig.
Gibt es tagebuch- oder briefförmig irgendwelche Aeusserungen Warburg's über seine Absicht mit den Thesen?
Am Besten wäre es, wenn davon die Interpretation ausgehen könnte. Denn schon die Thesen bedürfen der Interpretation — und die Erklärung

der Anmerkungen, Zusätze und Correkturen der Thesen erfolgt am besten im Zusammenhang mit der Erklärung der Thesen.
Diese Erklärung wird am besten wohl so verfahren, dass sie die Thesen als präzisierende und **verallgemeinende** Weiterentwicklung der schon im Haupttext ausgesprochenen Tendenzen versteht (— wodurch auch wiederum der Haupttext vielleicht verständlicher wird —) —
Die Correkturen etc. wiederum als Fortentwicklung der Thesen. Dadurch wird die *Tendenz*, die *Richtung* der Entwicklung deutlich, deren Zielpunkt hier höchstens formal — allgemein angedeutet, aber noch nicht explicit beschrieben werden kann.
Diese "Entwicklungstendenzen" können an Momenten wie den hier ganz zufällig zusammengestellten aufgezeigt werden.
Das "*Vorwort*" zum Ganzen besagt hauptsächlich, dass über die Feststellung *des* antiken Elementes in der Renaissance-Kunst untersucht werden soll, welches antikes Element eine Rolle spielt. Die Antike soll nicht mehr als selbstverständlich-Einheitliches, sondern als verschiedene divergente Möglichkeiten enthaltend erkannt werden. *Was* interessiert den Künstler *an* der Antike? Hierzu muss aus dem rein *ästhetischen* Bereich in den *literarischen* — zu "Vergleichs" wecken übergegriffen werden.
Dabei stellt sich heraus, dass am antiken Vorbild das dynamisierende Element interessiert. (Zusatzformen).
Das antike "Vorbild" hat also nicht einfachen "Vorbild" — Charakter, sondern, da es als "Zusatzform" verwertet wird, liegt offenbar nicht ein einfaches Nachbilden, sondern ein anderer psychologischer Akt des Künstlers ("Einfühlung") zu Grunde.
Beachtenswert: dass im Grunde erst das Interesse an dem "*psychologischen* Verhalten des Künstlers zu seinem Vorbild" den neuen weiteren, reicheren Begriff der "Antike" möglich macht.

In den *Thesen* nun geschieht u. a. Folgendes:

I. Im Haupttext war die Antike als Mittel zum Zweck der dynamischen Darstellung constatiert worden. In den Thesen wird nun die dynamische Darstellung selbst zum Problem, d. h. aber: sie selbst wird als "entwickelt" aus dem wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild verstanden. Das hat mehrerlei zu besagen:

a) im W. war der Schritt vom Aesthetischen ins Literarische getan worden. In den Thesen wird dieser Schritt verstanden als der Schritt vom Aesthetischen ins *Reale* ("wirklich" geschautes Zustandsbild). (Vgl. das Semper-Zitat in der "l. Correctur"). Das weist darauf hin, dass man jene

Einbeziehungen des "Literarischen" als ersten Schritt zur Einbeziehung des "Wirklichen" deuten muss. Das Motiv "Wort und Bild" erweitert sich hier zu "Leben und Kunst".

b) Die Antike war in W. grob gesagt, verstanden worden als "Mittel" zum "Zweck" der dynamisierenden Darstellung. Nun aber wird die dynamisierende "Darstellung" ihrerseits wieder "Mittel" zu einem allgemeineren "Zweck". Diese Art der Darstellung vermittelt nämlich eine Veränderung des "Menschentums" selbst, vermittelt einen "Rückfall" in primitives Menschentum. — Natürlich sind die Bezeichnungen "Zweck-Mittel" zu grob, hier nur zur Verdeutlichung dessen gewählt, was fur Warburg "Funktion" bedeutet. Nachdem in W. die "dynamisierende Darstellung" *constatiert* war, wird in Th. und der 1. Correctur ihre Bedeutung, ihre *Funktion* für die Veränderung des *Menschentums* constatiert, im Commentar von *1906* aber *noch* ein Schritt tiefer getan, indem die *Art und Weise dieser Funktìon* selbst, sozusagen das *Funktionieren* der Funktion selbst betrachtet wird. Denn statt dem conventionellen "entwickelt sich" wird "verdrängt und ersetzt" gesagt: damit also auf die "substitutive" surrogativ verdrängende Macht der künstlerischen Darstellung überhaupt hingewiesen. Das Kunstwerk nicht mehr nur aus stilbildenden Mächten entwickelt u. abgeleitet, sondern gilt als verstanden erst, wenn es in seine Funktion für die Umbildung des Menschentums verstanden ist. Und in dieser Funktion kann erst verstanden werden, wenn die "verdrängende" etc. Funktion der künstlerischen Darstellung verstanden worden ist.

II. In Th. II wird das Verhältnis der "Zusatzform" zum "Bildmilieu" untersucht. Die "dynamische Zusatzform" ist im "Unwirklich" Allegorischen am ehesten möglich. Im W. sollte das Literarische mit dem Aesthetischen verglichen werden, um zu Ergebnissen über die Vorstellung von der Antike zukommen.
Dieses methodische Vergleichen hat nun — in einer für Wbg. ungemein charakteristischen Weise — dazu geführt, dass der *Künstler selbst* als ein "*Vergleicher*" (Allegorie) aufgefasst wird. Das *methodische* Vergleichen von Bild und Wort hat offenbar nur dann einen objektiven Sinn, wenn der Künstler *selbst* verglichen hat. (Das method. Vergleichen in W. wird in Th. IL als Kunstform des Vergleichens (Allegorie) aufgefasst — und nun das allegorisierende Kunstwerk wiederum im Verhältnis zum *Realen*, in seiner *Funktion für* die Umbildung der Realität ("Wegfall des realen Milieus") erfasst.
Also: von W. zu Th. II heisst: vom "methodischen" zum "realen" Begriff. Und nun *geht wieder* die Comment. 1906 einen Schritt weiter, in dem

nicht mehr nur das "Vergleichen" und dessen Funktion für das Verhältnis zur Realität ("Abkehr") feststellt — sondern: nun wieder das "Funktionieren" auch dieser Funktion zu charakterisieren versucht: Statt des formalen "erleichtert" wird "erfordert und bewirkt" gesagt.Das *Verhalten des Künstlers* zum *realen Milieu* wird also nicht nur in eine *Correlation* d. h. in ein Verhältnis der wechselseitigen Bedingung zur *formalen* Gestalt (Zusatzform) gesetzt, sondern in einen *Causalzusammenhang*; d. h. die Beziehung *zwischen* Kunstwerk und Lebensverhalten wird nicht nur aufgewiesen, sondern *in* ihrem Wesen untersucht; als *Causalität* aufgefasst - und es wird gefragt: *wie* kommt diese Causalität zu Stande? Welcher Art ist diese *Wechselwirkung*? Höchst charakteristisch das Doppel: erfordert *und* bewirkt. Wirken durch "Erfordern" eine für Warburg ungemein charakteristische Causalkategorie, die hier (1906) offenbar zur ersten bewussten Durchbildung kommt.

III. (In Th. III der Ansatz zum Begriff der Pathosformel! Wie kommt es vom *wirklich*-dynamischen zum Bild? Die psychologische Wirkung der Darstellung (s. oben) kann nur verstanden werden, wenn tatsächlich ein Zusammenhang *zwischen* Darstellung und Wirklichkeit (Erlebnis) besteht. Dieser Zusammenhang wird in Th. III zum Thema gemacht und als Projektion des Erinnerungsbild bezeichnet. Nun setzt im Commentar 1906 hier wieder die für Wbg. bezeichnende Begriffsentwicklung und Begriffsvertiefung ein, die ähnlich bei dem Motiv "Vergleichen" oben hervortrat. Mit "Projektion" ist nun erst ein vorläufiger Ausdruck für das *Faktum* dieser Relation gegeben, das in "Zu III" als "Substitution" *beschrieben* wird. Und soll dieses Faktum beschrieben, d. h. bewusst gemacht werden, so muss es auch objektiv "bewusst" gemacht werden, zu einem bewussten gemacht werden (ähnlich wie bei "Vergleich"!). Jener Vorgang der Projektion kann nicht als Seelenvorgang verstanden werden, wenn er nicht für den Künstler bewusst und von ihm gewollt war. Er kann also nicht mehr wie in Th. III als unbewusst, sondern muss als bewusst erfasst werden. Diese Richtung auf das Verstehen des Kunstwerkes durch Erfassen des künstlerischen *Bewusstseins* zeigt sich schon in W. wenn das "Interesse" des Künstlers an der Antike ermittelt werden soll — nicht etwa einfach der "Einfluss" (mechanisch) der Antike *auf* den Künstler!

IV. W. behauptet die Bedeutung der "Einfühlung" für das Kunstwerk. Th. IV sucht hier statt der "Beziehung" den *concreten* Zusammenhang *zwischen* Kunstwerk und Psyche: mit dem psychologischen Terminus "Reflex" beschrieben; der Reflex selbst aber in Comm. 1906 in seiner "polaren Ausgleichsfähigkeit" erfasst.

Ausdruck als Ausgleich der Abkehr von der Wirklichkeit. "Die idealisierende und rätselhaft verhüllende Abkehrbewegung" ist das eigentlich Ergreifende am Kunstwerk. Der reale Zusammenhang wird entdeckt gerade in der Abkehr von der Realität. Der Weg vom Leben zur Kunst, der gesucht wurde, wird verstanden als Abkehr der Kunst vom Leben, oder Abkehr des Lebens von sich selbst in der Kunst.
D. h.: das Problem Kunst *und* Leben gibt es insofern nicht mehr, als das Kunstwerk als Energie selbst Leben, Lebensenergie ist. *Nicht* zur Herstellung des Kunstwerkes bedarf es der "Einfühlung" — sondern zur "Abkehr des Lebens von sich selbst" bedarf es des Kunstwerke.
Das Kunstwerk wird nicht mehr erklärt dadurch, dass die Funktion, die das Leben für es hat, aufgezeigt wird — sondern dadurch, dass die Funktion des Kunstwerkes für das Leben aufgezeigt wird, oder genauer vielleicht, die Funktion der Realität hie der Entstehung des Kunstwerks wird ermittelt durch die Ermittlung der Funktion des Kunstwerks für das Leben.

Die Thesen und ihre Zusätze, als der Versuch die in W. aufgewiesenen Beziehungen als psychologisch sinnvolle Vorgänge, d. h. als psychologische Erfordernisse zu verstehen. Die Erklärung für den Leser wird natürlich genau umgekehrt vorgehen müssen, wie die vorstehenden "Erklärungen". *Hier* wurde versucht, an Hand der einzelnen Warburgstellen die "Tendenzen" herauszustellen. In *dem Buch* wird man die Tendenzen des Botticelli-Textes darstellen, darauf die sich für Warburg dadurch ergebenden Fragen — und dies durch Hinweise auf Warburg-Stellen belegen.

Note

[1] *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Hamburg 7-9 Oktober 1930). *Bericht. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 25, hrsg. v. H. Noack, Stuttgart 1931, 12.

[2] *Ibid.*, 3, 14. Ma si veda anche la notizia del 9 novembre 1929, in cui Gertrud Bing propone il titolo della relazione che Warburg avrebbe dovuto leggere alla Congresso di Estetica: "*Die ethische Verurteilung des Aesthetischen als logische Orientierung bei Giordano Bruno*" (A. Warburg, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. v. Karen Michels u. Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001, 550). Due giorni dopo si legge che Warburg ha dato in lettura a Wind il manoscritto dei *Frammenti sulla espressione* (*Fragmente zur Ausdruckskunde*), poiché si "sono aperte prospettive inaspettate" riguardo ai rapporti tra i miei "balbettii di tre-quattro decenni fa e le attuali teorie della conoscenza" (*Ibid.*, 547). Quest'ultima affermazione si riferisce probabilmente alle ricerche di Cassirer e di Wind.

[3] *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 163-179.

[4] Cfr. A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti*, vol. I, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004, 77-151; nella prima edizione italiana di questo saggio, compresa nella raccolta degli scritti di Warburg edita dalla Nuova Italia, sono omesse alcune pagine di questo testo.

[5] Per le *Quattro tesi su Botticelli* e le aggiunte del 1906, si veda A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti*, 152-153. Nel primo volume delle *Gesammelte Schriften* di Warburg pubblicate nel 1932, i curatori annunciavano (328) che le aggiunte del 1906 sarebbero state pubblicate in un volume a parte, congiuntamente ai *Frammenti sulla espressione* (*Fragmente zur Ausdruckskunde*). Questo progetto è ora pubblicato in appendice a A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hrsg. v. U. Pfister u. H. Ch. Hönes, Berlin 2015, 285-291. Wind utilizza queste annotazioni di Warburg alla *Quattro tesi su Botticelli* nel testo qui pubblicato trascrivendole su fogli a parte.

[6] L'esempio negativo a cui Wind fa riferimento riguardo alla edizione delle opere di Nietzsche è quello relativo alla cosiddetta *Großoktavausgabe*, che era stata pubblicata in 19 volumi dal 1893 al 1913, e forse anche alla *Musarion-Ausgabe*, apparsa in 23 volumi dal 1920 al 1929.

[7] La citazione è tratta da *Jean Paul, Rezension von Der Groß-Hof- und Staats-Epopt Lotario oder der Hofnarr von Dr. J.A. Feßler*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Bd. 19, Berlin 1861, 257-259; cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 287.

[8] Annotazione di Warburg datata 20 novembre 1898 Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 287.

[9] Annotazione di Warburg datata 7 gennaio 1902, cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 289.

[10] Annotazione di Warburg datata 1 aprile 1899, cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 288; cfr. G. Semper, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, "Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich" I (1856): 117; ulteriori annotazioni di Warburg rispetto a questo testo si trovano nel Warburg Archive, *Zettelkästen*, 041/021140-154.

[11] Annotazione di Warburg datata 1 aprile 1899, cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 288.

English abstract

At the Warburg Archive in London some still unpublished notes by Edgar Wind, dated 1930, are preserved under the code WIA 11.1.9. In these notes, the author addresses some key topics in the thinking of cultural historian Aby Warburg. From the analysis of these notes, which focus on the relationship between Warburg's texts Sandro Botticelli's 'Birth of Venus' and 'Spring', the 4 Thesis on Botticelli, as well as relevant revisions made by Warburg up to the year 1906, the main premises of Wind's theoretical reflection on Warburg emerge. Wind highlights how Warburg's studies on the relationship between Renaissance art and Antiquity experienced a shift from aesthetic concerns to literary concerns and then, beginning in 1906, to the anthropological sphere, where the word-image (Wort-Bild) binomial extends to art-life. Wind's notes bring attention to the evolution of Warburg's thought through his studies on Botticelli and Antiquity, and outline the wider issue of the artwork's function in Warburg's thinking.

Un caso di narrazione spaziale

La metrica di César Manrique a Lanzarote

Anna Ghiraldini

Una premessa*

Per trattare l'opera di César Manrique, già oggetto di diffuse meditazioni storico-architettoniche da parte dalla letteratura contemporanea, è necessario trovare un vocabolario in grado di trascendere i limiti della spuria rassegna e di reggersi su salde premesse metodologiche. Tenuto in debita considerazione il carattere poliedrico dell'artista in esame – pittore, scultore, architetto, attivista politico, ecologista – il lessico deve poter prendere il largo dai mezzi convenzionali di restituzione della sua opera, come il disegno bi- e tri-dimensionale, e soppesare altri aspetti, come il passaggio del tempo e il coinvolgimento emotivo – la fenomenologia e i sensi – nella lettura del patrimonio architettonico realizzato.

Come sostiene Fabio Colonnese in *Movimento percorso rappresentazione. Fenomenologia e codici dell'architettura in movimento:*

> [...] È un linguaggio, quello degli architetti, ricco di termini impropri presi a prestito da altri campi e frutto di un lungo processo di assimilazione di immagini metaforiche estranee all'architettura (Colonnese 2012).

Per questo ho preso alcuni termini significativi – spazio, tempo, movimento, percezione, appercezione – e ho costruito un racconto per immagini. L'odologia seguita prende le mosse dall'indagine dei diversi campi che afferiscono all'architettura: la filosofia, la fotografia e il montaggio diventano i mezzi indispensabili per la disamina dell'oggetto architettonico. Allo sconfinamento semantico tra discipline, si affianca la redazione di un corollario di regole vicine dal punto di vista dialettico, e che tuttavia concorrono a indagare la materia architettonica secondo ambiti semantici lessicalmente polarizzati.

"Il mondo della percezione si prolunga in quello del movimento" (Merleau Ponty, 1964): la percezione dello spazio in movimento è sostanziata dall'approfondimento delle teorie sulle particolarità della percezione mediante i sensi, atte a coinvolgere l'osservatore in un preciso percorso

(o passeggio) che gli offrirà l'opportunità di realizzare una narrazione, o di tradurre una sequenza di sensazioni.

In questa ricerca transdisciplinare, l'uomo che misura lo spazio investendolo di aspettative, emozioni, significato, è l'uomo di Giancarlo De Carlo, per il quale

> [...] misurare un evento architettonico vuol dire riportarlo alla dimensione del proprio corpo e capirlo, oltre che con la mente, con i sensi: solo allora si apprezzano le dimensioni, e anche le qualità, di un luogo; perché misurando si coglie l'insieme attraverso i particolari e viceversa. (De Carlo 2000).

Manrique e Lanzarote

César Manrique Cabrera (1919-1992) è stato un personaggio poliedrico del panorama artistico internazionale del Novecento: pittore, scultore, architetto, attivista politico ed ecologista, la sua figura è legata a doppio filo all'esperienza del territorio natale, l'isola di Lanzarote, del cui destino si è occupato attivamente per oltre vent'anni della sua vita.

Il suo eclettismo emerge nella continua investigazione che, dalle prime esperienze pittoriche, lo porta a valicare i limiti imposti della tela e a impadronirsi della dimensione dello spazio: l'integrazione trasversale di diverse arti è frutto della sua passione per l'assiduo rinnovamento e la ricerca di nuove formule compositive. Grazie al suo interesse e al progressivo approfondimento del suo rapporto con la natura, è stato capace, da artista, di far sentire nelle sue opere l'eco delle forme e dei ritmi dettati dal paesaggio. La sua decisa volontà d'integrazione dell'arte in una

natura valorizzata e trasformata lo porta a elaborare una poetica affine a quella della *Gesamtkunstwerk*.

Anima gli interventi di Manrique la volontà di mescolare forme e materiali moderni ai temi dell'architettura tradizionale di Lanzarote: tale concezione rimane a lungo la cifra dei nuovi insediamenti abitativi che rivelano, come primo intento, il rispetto del patrimonio naturale e culturale dell'isola. Nonostante il "futuro impossibile" di Lanzarote – votata al turismo e quindi terreno infecondo per la codifica di uno stile architettonico canario che prenda le mosse dal vernacolo – l'impronta che Manrique difende e cerca di trasmettere ai posteri è stata in grado di ispirare e di fecondare positivamente alcuni progetti del turismo massivo.

Manrique riversa le sue forze nell'esegesi dell'integrazione delle arti nella natura e, pertanto, il suo lavoro spaziale può essere compreso appieno solo attraverso la stretta relazione di arti e natuta (Mulazzani, 2010): in questa dialettica, tesa e vitale, l'artista realizza un esercizio di partecipazione attiva attraverso il suo genio creativo, operando nel paesaggio e modellandone la forma. Un intento morale e, insieme, un codice etico ed estetico guida il suo operare: per la decorazione dei suoi edifici, accanto ai materiali naturali come la roccia vulcanica, il carbone, la ghiaia e il legno, utilizza anche elementi di recupero cui dona una seconda vita. È un linguaggio che pare desueto, ma che ha l'effetto di acuire la vitalità plastica della struttura propria del patrimonio che realizza.

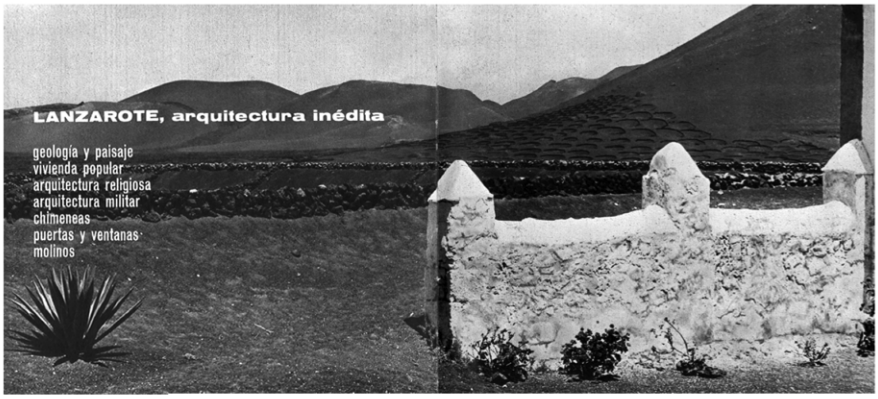
Le creazioni architettoniche di Manrique possono essere lette come spazi ampi, che si delimitano l'un l'altro mediante l'uso di soluzioni singolari di grande forza plastica. Le sue idee sullo spazio insistono sull'esplorazione del concetto di curva, nelle sue continuità e nelle sue pieghe: è pertanto lecito parlare di architettura organica – nel senso che le parti sono collegate al tutto e il tutto si relaziona con le diverse parti. In questo senso, si può dire che, dai giardini antropizzati alle multiformi *enfilades* possibili nelle sue sculture spaziali, gli spazi di Manrique sono caratterizzati da movimenti sincopati, veri e propri stop motion: punti di vista in successione.

I suoi edifici hanno un'articolazione formale che è il paesaggio, di cui l'artista riconosce il forte carattere compositivo, a dettare. L'unione tra arte e natura è così indissolubile, tanto nelle opere pittoriche quanto in quelle spaziali, da rendere spesso difficile stabilire fino a che punto una compenetri o condizioni l'altra.

L'idea di vastità e infinito che si solleva dall'immensità dell'oceano e dalla vacuità dei campi di lava rimanda al bordo del sublime: il potere della natura sull'uomo, la privazione così com'è percepita nel buio, il silenzio e la solitudine, innalzano l'osservatore a una dimensione di incompiutezza fisica e intellettuale. Il vuoto come assenza di vita che sale dalle distese di terra bruciata è compensato dal ritmo delle mutazioni, in continuo, lento e costante, divenire. Le policrome testure dei campi di lava, unite al contrasto che la luce del sole crea tra la roccia vulcanica, e i prospetti immacolati degli edifici fanno da sfondo alle proposte architettoniche di Manrique, riportando il suo fare architettonico all'arte pittorica. Il suo determinismo naturalista ne guida la sensibilità: tutto quanto lo circonda, tutto quanto costituisce il paesaggio, si fa materiale da costruzione per l'immaginazione e la realizzazione del nuovo progetto. Anche per questo il suo disegno non è mai semplice imitazione del vernacolo. Le strutture delle sue opere sono organiche, destinate non tanto a rivaleggiare con la natura ma a imitarla, ad assimilarla, a lasciarla fluire generosamente all'interno dello spazio costruito: a "mettere in scena la natura" (Allen, 1994).

Primo scopo dei suoi interventi spaziali è rendere l'uomo parte attiva nel gioco delle meraviglie della natura, accrescendo l'estetica di una comunicazione totale con il paesaggio. L'artista svolge un ruolo decisivo nel mantenere una conversazione intima e infinita con la natura; si tratta di un esercizio artistico privilegiato, cui l'umanità è chiamata a prendere parte attraverso la contemplazione dei suoi lavori che dialogano senza mediazione con i sensi.

Il suo operare sorge in modo istintivo, in carenza di presupposti (e quindi di pregiudizi) teorici, senza che ciò leda la qualità e la stoffa del suo lavoro: la sintassi delle sue opere, reazione al depauperamento architettonico



che ha preso piede sull'isola, si carica della forza retorica che viene dalla stretta relazione con un ambiente liminale (Galante Gómez, 1990): in questo senso, l'artista è Signore di un tempo arcaico in cui i progetti altro non sono che pure idee di armonia spaziale (Allen, 1994).

L'intimo rapporto tra architettura e natura richiede assoluta coerenza tra massa, scala, volumi e dettaglio: ovvero tra il tutto e le sue parti. Il linguaggio speciale dell'architettura di Manrique si lascia interpretare in questa chiave. Si tratta di un linguaggio il cui vocabolario torna circolarmente sulle medesime voci: le strutture circolari che rimandano ai *taros* preispanici; gli elementi e le soluzioni di volumi giustapposti alle architetture tradizionali; le trame e le forme arrotondate che portano alla mente le strutture tipiche di culture ancestrali; l'effetto sorpresa sempre presente: e infine, su tutto, la qualità formale organica che dà vita ad architetture di grande intensità estetica.

Quattro sequenze per quattro architetture

Gli interventi pubblici di Manrique si contraddistinguono per l'uso reiterato di un lessico preciso, composto da un numero limitato di termini fortemente caratterizzati; nonostante ogni architettura sia frutto della contingenza del contesto, Manrique rispetta sempre un frasario minimo che all'occorrenza si presta ad essere declinato e arricchito.

1. Il tema della scultura. I suoi interventi pubblici e la sua prima casa si localizzano nel paesaggio mediante una scultura: Guatiza, la città che ospita il Jardín de Cactus, annovera tra gli edifici bassi del suo skyline una succulenta fuori scala in ferro verde, patentente pop; il Mirador del Río e los Jameos del Agua sono identificati da una scultura in ferro a forma rispettivamente di pesce e uccello e di aragosta stilizzati; El Diablo, il ristorante realizzato da Manrique nel Parque Nacional de Timanfaya, è introdotto da un demonietto in legno situato lungo l'unica strada che porta in questa compagine arida.

2. Il tema della soglia. Tutte le sue architetture presentano un portale che funge da ingresso e forte cesura con l'ambiente esterno: si tratta di una struttura litica che taglia lo sguardo indiscreto dell'osservatore impedendone la vista sull'interno.

3. Il tema del percorso. Una volta varcata la soglia, il fruitore si trova sempre di fronte a una struttura che ospita la biglietteria, il vero inizio della

1 | La scultura.

2 | La soglia.

3 | Il percorso.

4 | L'esplosione dello spazio.

speculazione estetica dell'architettura: il cammino che porta all'interno dell'opera è lungo, può disorientare, in certe occasioni è addirittura impervio – los Jameos del Agua ha una scala a chiocciola piuttosto ripida; il Mirador del Río ha un corridoio poco illuminato che piega a gomito.

4. Il tema dell'esplosione dello spazio. Superato il percorso, l'osservatore raggiunge il cuore dell'architettura: si tratta di uno spazio, sia esso coperto o scoperto, che trae origine e forza dal paesaggio d'elezione, in un gioco di *mise-en-scène* della natura peculiare del contesto. Questa nuova

dimensione si profila in forte contrapposizione – dimensionale, cromatica, luminosa – rispetto alle parti che la precedono.

Le stesse categorie possono essere estese anche alle due architetture private, ora fondazione e museo, in cui ha vissuto Manrique negli ultimi vent'anni della sua vita, una volta tornato a Lanzarote dalle sue peregrinazioni alla fine degli anni Sessanta del XX secolo.

Il percorso costruito all'interno della Fundación César Manrique attraversa di continuo spazi liminali: sono presenti molti corridoi e soglie, veri e propri diaframmi che separano spazi molto diversi tra loro dal punto di vista ed estetico e sintattico. Il superamento di questi varchi media alla necessità di mettere in comunicazione realtà in opposizione anche per la semplice illuminazione.

L'architettura parla due lingue distinte dipendenti dalla quota nella quale si è immersi: il piano epigeo, razionale nel bianco e nel rigore delle sue pareti, ospita le opere d'arte della collezione di Manrique; il piano ipogeo, circoscritto plasticamente da solide partizioni vulcaniche, è una deriva al contempo sensuale e introspettiva. Questi universi slegati, la cui distanza è apparentemente incolmabile, sono di volta in volta anticipati al visitatore mediante il montaggio, nella camera chiara della Fundación, di aperture e cavità che inquadrano scorci afferenti all'una e all'altra dimensione. I sensi dell'osservatore non restano in stato quiete neppure un attimo, continuamente colpiti da stimoli diversi.

L'evoluzione dello spazio e del tempo è tangibile; la camera, ben consapevole dell'importanza del gesto nell'architettura che essa stessa è capace di enfatizzare, procede in repentini cambi di scena. L'immagine succede al

La Fundación César Manrique a Tahiche.

La Casa-Museo ad Haría

gesto e il gesto al pensiero: il punto di vista è un'altra possibilità, l'ennesima. Pertanto, in questo sillogismo sufficiente e necessario a supportare la pratica, il montaggio risulta un'azione ragionata latrice di significato.

L'ultima abitazione nella quale ha vissuto César Manrique è ad Haría e dopo la sua morte è stata convertita a museo. La fotografia d'insieme cede qui il passo al dettaglio quotidiano, reso a grande scala: la sfera intima e aptica, in cui percezione tattile e posizione della mano rispetto all'oggetto si trovano combinate, è indagata da un occhio curioso che, in forza di tutto ciò, non sospende il gesto bensì lo accompagna. Non solo tatto, quindi, ma memoria collettiva: la casa/museo diventa esaperazione estetica, è teatro della memoria e si muove per immagini. L'itinerario seguito realizza pertanto un inventario di massima che racconta gesti banali estremizzati a contenitori culturalmente e antropologicamente rilevanti, qui in mostra; il subconscio, in un ultimo, definitivo movimento, aggiunge l'esperienza pregressa personale all'immagine, rendendola maggiormente eloquente.

La dimensione privata è declinata in tre spazi affini: la casa, il giardino, l'atelier, ognuno con una propria specificità. L'architettura si esplica an-

Los Jameos del Agua.

che e soprattutto attraverso gli interni e gli arredi ospitati, disegnati dallo stesso Manrique. Le zone dell'abitazione sono raccontate cinematograficamente nella sequenza di spazi ampi la cui soglia, qualora presente, è un varco dinamico che si supera in modo rapido e in-mediato e si costituisce limite solo come estrema conseguenza della ragione.

La compagine paesistica che accoglie e confina los Jameos del Agua funge da importante modello nella realizzazione dell'opera: la potenza tellurica sprigionata dalla terra è paradossalmente lo scenario plastico e il motore immobile che guida la mano di Manrique, alla stregua di un demiurgo.

Il movimento sincopato che l'architettura prescrive di compiere al suo interno si articola nella successione di spazi intimi coperti, scuri e riempiti di riflessi e suoni, e scoperti ampi e luminosi, all'interno dei quali deriva e osmosi si fondono e confondono: l'erranza cede involontariamente il passo al rispetto delle linee di forza marcate presenti nella tettonica del luogo.

La dimensione litica del complesso, in cui il bordo/limite tra arte e natura risulta ingenuamente labile e passibile di molte interpretazioni, rimanda al concetto di tempo assoluto – il susseguirsi lento delle ere, nel quale l'uomo non può che misurare l'orografia del territorio mediante lo spostamento nello spazio senza alcuna mediazione espressamente raccontata.

La sequenza è qui caratterizzata da cambi di scena repentini, *enfilades* di passaggi, sipari aperti su recessi e vedute nel paesaggio de los Jameos: la dinamicità dell'architettura si sostanzia nella diacronia e, binomio proposto ancora ma con occhio nuovo, il bordo/limite tra ogni diverso scatto si fa una faccenda che riguarda la soglia. Intervengono i materiali naturali

Il Jardín de Cactus.

affiancati a una controparte opportunamente trattata, filo conduttore in tutta l'opera, che scandiscono il taglio scenico di ogni parte nella successione.

Il Jardín de Cactus come opera d'arte totale si polarizza attorno a temi in forte contraddizione semantica, che esaltano nettamente l'intervento di Manrique nel territorio in prossimità di un nucleo cittadino. Si tratta di una immersione graduale in un invaso che è un palinsesto – un luogo con una storia più volte riscritta – attraversando una serie di stadi successivi e seguendo un tracciato prestabilito. A una quasi inesistente gerarchia di percorsi, si affiancano linee di tensione marcate che portano il fruitore verso i luoghi salienti del complesso, dai quali godere dei forti contrasti che caratterizzano il giardino: il cactus come dato naturale, da un lato, è protetto e salvaguardato dall'elemento fortemente antropizzato del giardino e, dall'altro, funge da archetipo di una compagine di componenti a sua imitazione, che copiano e moltiplicano il prototipo, declinando la specificità dell'intervento in modo ancora più scenografico: la forma plastica e gli aculei dei cactus ispirano intensamente l'artista che estende l'aspetto aculeato agli oggetti artificiali che crea, in un mal celato processo di dissimulazione.

La forte cesura rispetto alla città che batte all'esterno dell'alto muro attorno al giardino, della quale non si riesce a vedere nulla se non dalla terrazza più alta, rende peraltro inconsistente un paragone tra elementi per la grande differenza di scala, e si unisce al lavoro di cesello perpetrato da Manrique, che dimostra di volere ancora una volta assumere il ruolo di demiurgo del suo cosmo.

Il contatto imposto da Manrique agli elementi naturali e ai dati materici palesa grandemente il contrasto tra natura e arte il cui confine (o confino?) è ancora una volta labile.

Il Mirador del Río si costituisce attraverso un lessico precipuo, realizzandosi come caso unico all'interno del panorama architettonico formalizzato da Manrique: la forte dicotomia che anima quest'opera si mostra in tutta la sua forza compositiva e, una volta di più, va a beneficiare di un parterre semantico di analogie e contrasti che concorrono a descriverlo in maniera esaustiva.

Il (ri)montaggio, la (ri)lettura dell'architettura qui presentata si avvale dello strumento della sequenza come mezzo di trasmissione del passaggio del tempo. Si vanno a leggere in questo modo modificazioni di tipo liminale e

Il Mirador del Río.

superficiale, nella dimensione diadica di confronto e contrasto tra materiale e materico: il tempo scorre su brani di Lanzarote naturali o antropizzati, comunque resi sublimemente artificiali dall'impronta dell'artista/architetto. La dimensione aptica si traduce in un intervento sul e nel paesaggio contestualmente forte e camaleontico: l'architettura c'è ma si cela sotto una coperta di artificio. L'intervento del Mirador è dissimulato dal rivestimento in pietra lavica – un esterno che assume i colori della terra da cui sorge e dalla quale dipende la sua emersione: il Mirador è a un tempo epigeo e ctonio.

L'interno della camera chiara, il cono ottico progettato da Manrique, suggerisce una narrazione dentro quello che si può definire dispositivo solo in termini molto generali: l'apoteosi si sublima mediante una passeggiata in cunicoli e meandri che esplodono in fermi immagine e diapositive su cui l'occhio trascorre in una continua deriva priva di sosta, di determinazione, scivolando sulle liscie pareti bianche.

Il Mirador è luogo da cui vedere, in cui essere visti e dove il corpo si dilata fino a essere assorbito e a farsi uno con il vuoto scenico; l'occhio rimane l'unico strumento di misura e racconto di questa realtà tattile, tutta estetica.

Il Restaurante El Diablo è un'architettura dall'identità forte poggiata su un territorio lunare di difficile controllo, il Parque Nacional de Timanfaya, dal quale si stacca iscrivendovi un segno chiaro e rigoroso. Il paesaggio è periferico dal punto di vista sia geografico che antropologico ed è, assieme, la più chiara esemplificazione dell'origine contradditoria e bipolare dell'isola di Lanzarote.

Alla vocazione dicotomica tettonico/stereotomica, l'architetto risponde precisamente mediante l'avvicinamento graduale: uno zoccolo duro rive-

Il Restaurante El Diablo.

stito in pietra nera e rossa trattiene a stento un grande cilindro di vetro pronto a esplorare questo paesaggio lunare sterminato e sublime. La regione, unitamente al Restaurante El Diablo che ne fa parte, è un perfetto set cinematografico, dove la scena, il paesaggio da ammirare attraverso le superfici trasparenti di questo cannocchiale, è letta nella sua esasperata immobilità nel montaggio di punti di vista sequenziali: tutto ciò che è all'interno delle sale è movimento in rapido divenire, tutto ciò che è fuori è movimento in potenza.

Il ristorante costruisce un interessante cortocircuito con *2001 – Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968): le scene iniziali del film, infatti, sono state riprese delle lande brulle del Timanfaya e non è banale pensare che possa esserci una certa qual ingerenza dell'architettura della stazione spaziale nella struttura di El Diablo.

Glossa

Ho voluto evitare di scivolare nell'operazione concettuale critico-storica, peraltro già grandemente praticata sia nel periodo di vita dell'artista che dopo la sua morte, per concentrarmi sulla messa in campo di altri strumenti; il sistema cartesiano poco si addice alla disamina di un'opera apparentemente convenzionale, latrice, invece, di un significato intenso che mi si è disvelato man mano che procedevo con il lavoro di analisi, ben lungi da ogni previsione.

La prospettiva è stata di tipo immersivo: all'occhio educato dall'architettura, il carattere forte delle architetture realizzate da Manrique a Lanzarote si mostra nella sua dimensione tattile, tettonica e materica. L'intensità dell'operazione estetica compiuta dall'artista suggerisce in modo naturale e logico un approccio per immagini; lo scatto, la disamina, la

censura, la cesura, la lima, sono operazioni che, nella loro successione dialettica, pongono il montaggio come soluzione privilegiata, forse l'unica da adottare per narrare l'architettura di Manrique. Il montaggio che si ricollega all'idea del gesto perché è esso stesso gesto e movimento, stimolato esclusivamente da un pensiero. L'immagine, in quest'ottica, è a un tempo atto e dialogo, è strumento di critica del mondo e unità minima della memoria. L'immagine succede al gesto e il gesto al pensiero: il punto di vista è una delle infinite possibilità. La dimensione tattile si arricchisce del dato dell'esperienza acquisendo valenza aptica, in cui immagine e memoria si fondono e confondono e danno conoscenza e consapevolezza. Pertanto, in questo sillogismo, il montaggio risulta un'azione ragionata che parla di significanza.

La camera si mostra ben consapevole dell'importanza del gesto nell'architettura, ed essa stessa si propone come lo strumento capace di enfatizzarlo: procede nel (ri)montaggio di un fotogramma dopo l'altro, ciascuno connotato da una forte carica sensuale che racconta il movimento nello spazio e nel tempo, la *vision in motion* che ha animato ogni passo compiuto all'interno delle opere e che porta la riflessione sulle premesse. Il lavoro sul percorso filmico. che si è a poco a poco svelato all'interno dell'architettura, è transitato dall'indagine visiva sui materiali e le texture, la piccola scala del dettaglio, fino a coinvolgere la percezione del passaggio del tempo nell'invecchiamento, nella patina, che la fenomenologia quotidiana lascia sull'opera: il riflesso, l'ombra, l'uso, l'abuso, tutti aspetti che concorrono a fare architettura e a misurare l'opera nel tempo e il tempo nell'opera.

*Il contributo qui presentato è un estratto ragionato della tesi di Laurea Magistrale in Architettura *(E)Motion. Un percorso nell'opera architettonica di César Manrique* che ho discusso due anni fa all'Università Iuav di Venezia sotto la guida dei Proff. Renato Bocchi e Carmelo Marabello.

Nota bibliografica

Allen 1994
Jonathan Allen, *César Manrique y el futuro imposible*, in "Atlántica Internacional. Revista de las artes", Las Palmas de Gran Canaria 1994.

Arnheim 1984
Rudolf Arnheim, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Torino 1984.

Bachelard [1957] 1975
Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari [1957] 1975.

Bruno 2007
Giuliana Bruno, *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*, Cambridge 2007.

Careri 2006
Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino 2006.

Colonnese 2012
Fabio Colonnese, *Movimento percorso rappresentazione. Fenomenologia e codici dell'architettura in movimento*, Roma 2012.

Galante Gómez 1990
Francisco Galante Gómez, *César Manrique, la naturaleza y el Jardín de Cactus*, in "Aguayro", Las Palmas de Gran Canaria 1990.

Gubler 2014
Jacques Gubler, *Motion, émotions. Architettura, movimento e percezione*, Milano 2014.

Manrique 1974
César Manrique, *Lanzarote, arquitectura inédita*, Arrecife 1974

Merleau-Ponty [1964] 1989
Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano [1964] 1989.

Merleau-Ponty [1964] 1969
Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milano [1964] 1969.

Moholy-Nagy 1947
Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Chicago, 1947.

Mulazzani 2010
Marco Mulazzani, *Architettura e paesaggio costruito*, Milano 2010.

Pallasmaa 2007
Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, Milano 2007.

Santana 1991
Lázaro Santana, *Manrique. Un arte para la vida*, Las Palmas de Gran Canaria 1991.

English abstract

César Manrique Cabrera (1919-1992) was a multi-faceted character of the 20th century international art scene: painter, sculptor, architect, politician and ecologist, his figure is linked to the experience of the native territory, the island of Lanzarote, whose fate has been actively engaged for over twenty years of his life. His eclecticism emerges in the ongoing investigation that, from his first pictorial experiences, leads him to overcome the imposed limits of the canvas and to take possession of the space dimension: the transversal integration of different arts is the result of his passion for holistic renewal and research of new compositional formulas. Thanks to his interest and to the progressive deepening of his relationship with nature, he was able to make his works feel in echoes of the shapes and rhythms dictated by the landscape. His determined will to integrate art into a valued and transformed nature leads him to elaborate a poetic similar to that of the Gesamtkunstwerk.

“Farla finita con la fine”

Per un nuovo rapporto tra immagini e parole

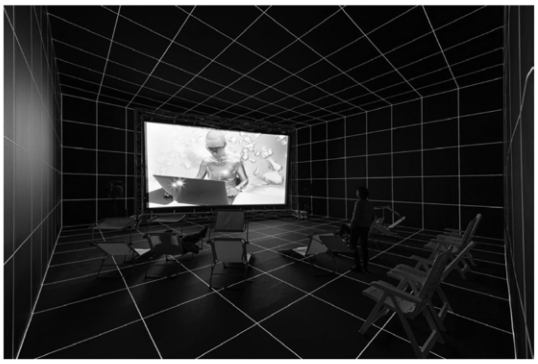
Maurizio Guerri

Usiamo ancora i microscopi come clave.
A. Tarkovskij, *Sacrificio*

Le immagini come esaurimento dell’immaginazione e della parola

Il rapporto tra parola e immagine oggi sembra presentarsi quasi esclusivamente sotto il segno dell’impossibilità e dell’esaurimento: dell’impossibilità di dare senso alle immagini attraverso le parole, e dell’esaurirsi delle immagini nella loro capacità di accendere il logos. L’inizio di questo rapporto tra parola e immagine può essere colto nell’imporsi all’inizio del XX secolo della fotografia e del cinema. Le immagini, da modi di articolazione dell’immaginazione, con l’imporsi dei nuovi media – fotografia, cinema, e ancor più con il digitale – sono divenute sempre più in modo integrale merce e spettacolo. L’immaginazione tende sempre meno a realizzarsi in immagine, assistiamo a come nelle immagini l’immaginazione piuttosto si scarichi, fino a consumare il possibile, fino a diventare indicibile. Il proliferare delle immagini che si producono 24/7 può ora essere concepito come il nulla attraverso cui si logora l’immaginazione e con essa la libertà dell’uomo. L’idea stessa di rivoluzione – a qualsiasi trasformazione della storia si pensi – si depotenzia, fino a esaurirsi nelle immagini. L’essere umano globale nell’epoca della ipermedialità sembra essere destinato a un perenne presente scandito dall’alternarsi ciclico (e senza senso) di produzione e consunzione delle immagini, senza possibilità di dare vita a un discorso, a un pensiero [Fig. 1].

La celebre serie televisiva *Black Mirror* nei suoi episodi costruisce una fenomenologia molto ricca dei processi di assoggettamento – che riguardano ogni sfera della nostra esistenza, fino a toccare la capacità e la possibilità di decidere, di agire, di amare, di ricordare – cui siamo sottoposti una volta che l’umanità globale è consegnata agli attuali processi di mediatizzazione delle vite nel quadro del capitalismo globale contemporaneo [Fig. 2]. Le immagini (e le parole) cui diamo forma sono assorbite dal sistema mediatizzato fino al punto in cui ci vediamo spodestati della capacità di agire con e su di esse. In fondo, il carattere intrinsecamente



1 | Hito Steyerl, vista dell'installazione *Political Populism*, Kunsthalle, Vienna 2015.

imperialistico dello stile visivo in cui viviamo è leggibile fin dagli inizi quando con l'affermarsi e il diffondersi della fotografia e del cinema ogni tipo di sguardo altro rispetto a quello fotocinematografico scivola sotto la soglia di esistenza, in ogni caso diventa "passato"; lo sguardo fotocinematografico diventa così l'unica corretta visione al punto da invalidare ogni modalità precedente di fare immagini.

I media alla conquista della "cura di sé"

Che tipo di rapporto esiste tra parola e immagine nei social network? In primo luogo, si pensi a come sia sempre più diffusa l'attività di log in, per accedere a servizi on-line così come per entrare in un social network. Fare log in significa accedere attraverso un proprio profilo a se stessi, ma ottenendo il permesso di accedere ad altri, in particolare alle cosiddette "Big Companies" che dopo aver sottoposto l'utente a domande – che prima erano di pertinenza solo ed esclusivamente di pubblici ufficiali in situazioni definite – diventano proprietarie di parole e immagini che noi condividiamo attraverso le piattaforme. Il gruppo Ippolita nei suoi volumi ha ricostruito attraverso quali pratiche noi cediamo la nostra libertà attraverso l'utilizzo che facciamo dei social network. Si pensi, per esempio, a Facebook che invita a inserire sul nostro profilo parole e immagini che ci riguardano, sviluppando la disciplina della trasparenza assoluta e appropriandosi di una modalità molto antica di "tecnologia del sé" (Foucault [1988] 1992) che è quella del diario. La nostra pagina di Facebook si apre con la seguente domanda: "A che cosa stai pensando?" Nel diario, nella lettera o nella confessione noi condividiamo con amici, amanti, confessori, confidenti o con noi stessi i nostri pensieri. La confessione o il diario hanno come fine quello di accedere a se stessi, di confrontarsi con la con propria anima, trasformarsi, crescere, appropriarsi di sé. Anche le immagini che condividiamo su un profilo

2 | Fotogramma da un episodio della terza stagione di *Black Mirror*, 2016.

Fb hanno molto spesso a che fare con questa sfera intima che noi siamo spinti a cedere al proprietario del network che la utilizzerà per scopi del tutto estranei alle nostre intenzioni.

Di certo i social network si inseriscono in questo solco del "conosci te stesso", della pratica confessionale, (con tutte le differenze che esistono tra il mondo classico e la cultura cristiana), solo che se andiamo a osservare da vicino come si esercita questa pratica nei dispositivi che utilizziamo quotidianamente ci accorgiamo che il soggetto si trova proiettato in una dimensione diversa rispetto a quella della "cura di sé". Nei diari emerge con forza il ruolo che può svolgere la scrittura su di sé come una delle vie principali dell'*epimeleisthai heautou*, del "prendersi cura di se stessi" come "tecnologia del sé" – secondo l'espressione di Michel Foucault – mediante cui il singolo procede a una formazione di se stesso, interviene attivamente nella propria vita attraverso pratiche che imprimono una forma e un senso alla propria soggettività. Anche i diari, continuava Foucault, costituiscono una di quelle "tecnologie del sé" che "permettono agli individui di eseguire, coi propri mezzi o con l'aiuto degli altri, un certo numero di operazioni sul proprio corpo e sulla propria anima – dai pensieri al comportamento, al modo di essere – e di realizzare in tal modo una trasformazione di se stessi allo scopo di raggiungere uno stato di felicità, purezza, saggezza, perfezione o immortalità" (Foucault [1988] 1992, 13).

Il diario è per sua essenza fondato su uno sdoppiamento o raddoppiamento che si conclude con un ritorno in sé: la trasformazione di me che ottengo attraverso la scrittura; io esco da me, mi confronto con l'altro che sono io stesso, per ritornare in me. Questa uscita da me si rivolge a me stesso, a un amico, a una persona amata o a un confessore. Nel caso dei social network, invece, io cedo me in pubblico, annullando il segreto, amplian-

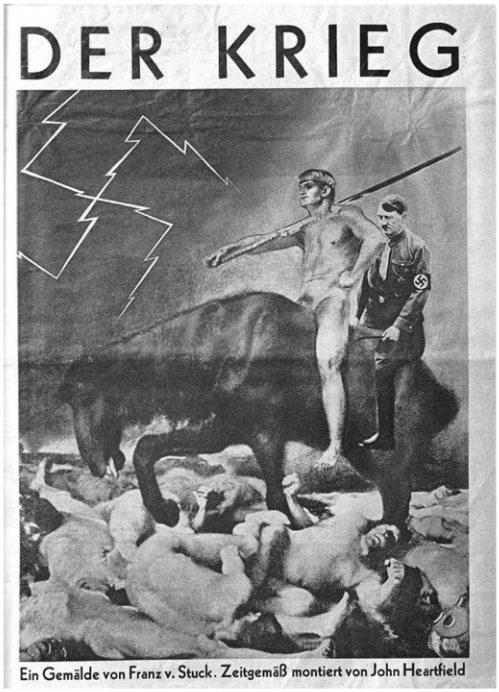
do (senza controllo da parte mia) illimitatamente la cerchia di coloro che entrano in contatto con il raddoppiamento di me. Tale uscita pubblica del mio doppio non si conclude con un ritorno in me, ma con uno spossessamento del soggetto che può essere utilizzato dalla Corporation per i suoi scopi di carattere commerciale, innanzitutto. Rendendo visibili gli aspetti della mia anima, li consegno a un dispositivo normante che non dipende da me, di cui non sono proprietario. In questo senso sono vampirizzato, mi estraneo da me stesso.

In particolare, accedendo ai social network mi consegno a un processo di modellizzazione, di *profiling*: le corporation spremono senso (algoritmi) e producono valore (monetario) attraverso l'analisi dei comportamenti. In questo modo i social network spingono l'utente non a una formazione di sé, ma a un continuo *self-branding*, si è stimolati incessantemente a pubblicizzare le espressioni della propria anima secondo schemi precodificati, che letteralmente ci mettono incessantemente al lavoro (senza retribuzione) mascherando questo lavoro da gioco. Il lavoro *gamificato* a sua volta sfrutta l'idea di prendersi cura di sé e una serie infinita di dispositivi libidici, legati alla rappresentazione sociale del soggetto per metterlo al lavoro (gratuitamente), mascherando il lavoro da gioco. In sintesi, quello che accade nella pratica della relazione e della comunicazione attraverso i social network è essenzialmente l'annullamento della cura del sé che avviene proprio però facendo leva sul bisogno razionale ed emotivo che spinge l'essere umano a prendersi cura di sé attraverso il dialogo con se stesso. In secondo luogo, un momento di cura e di gioco viene mutato in uno spazio di lavoro. Occorre aggiungere che lo spazio in cui rendiamo visibile la nostra anima senza ombre, assecondando il diktat della trasparenza assoluta, collaboriamo volenterosamente alla trasformazione della "specie umana" in merce, esponendo noi stessi alla riduzione della nostra vita segreta in materia di consumo. Sotto certi aspetti, l'idea debordiana di *Società dello spettacolo* raggiunge con i social network il culmine, a partire dalla loro dimensione tautologica: quando facciamo log in accediamo in uno spazio formattato in cui la comunicazione si può svolgere solo all'interno di quegli schemi di formattazione che il network ha impostato. Tutto ciò che tenti di andare contro questo tipo di formattazione o non è possibile o viene escluso dal sistema stesso. In ogni caso quindi scivola sotto la soglia di esistenza, semplicemente l'altro in senso proprio non può esistere. Ciò che può esistere sono soltanto soggetti-*machine-readable*. La logica che domina i social network (e che tende a dominare la società nel suo complesso) è così sinteticamente descritta dal gruppo Ippolita:

> In sostanza il privato dovrebbe tendere a diventare il più possibile pubblico (ma gestito da società private), l'identità è una e come tale va comunicata, l'anomalia è sintomo di 'mancanza di integrità', essere trasparenti ci rende persone migliori e rende anche il mondo un posto migliore. Secondo quanto ci viene detto, dunque, l'ideale per la nostra vita online sarebbe avere un'unica immagine del sé che vada bene per tutti, un profilo generale che armonizzi una pubblicità ben riuscita di noi stessi (un io lavorativo aggressivo, un io famigliare affettuoso, un io sessuale appetitoso, un io amicale empatico, un io sociale altruista...). Ecco che l'identità diventa una forma di auto-marketing, concetto che oggi si qualifica come self-branding in cui è ormai dato per assodato che siamo merce (Ippolita 2017, 263).

Rivoluzione estetica come rivoluzione politica

Rispetto a questo scenario di mercificazione totale operata attraverso i media che sembra rinchiudere l'uomo in un'invisibile gabbia distopica, all'inizio del XX secolo le nuove possibilità estetiche che si offrivano all'uomo proprio grazie ai nuovi media sono state concepite sotto una prospettiva utopica, come chance politica. Proprio la rivoluzione estetica connessa ai nuovi media costituiva un'apertura per dare parola ai bisogni degli oppressi e ai sogni inespressi della vita dei singoli e delle comunità.



3 | John Hertfield, *La guerra*, copertina di "AIZ" 29 (27 maggio 1933).

Basterebbe pensare all'utilizzo della fotografia e del cinema da parte di tutte le avanguardie o alle pratiche artistiche e teoriche da parte degli autori della Bauhaus, così come all'utilizzo delle immagini in rapporto alle parole nei libri di Ernst Friedrich, Kurt Tucholsky, John Heartfield, Bertolt Brecht o Ernst Jünger. György Lukács nel 1913 sulla "Frankfurter Allgemeine Zeitung", in un articolo dedicato all'*Estetica del cinema*, condensa questa idea in un'immagine:

> La verità naturale del cinema non è legata alla nostra realtà. Nella stanza di un ubriaco i mobili stessi si muovono, il suo letto vola con lui oltre la città e se egli all'ultimo momento si afferra alla sponda del letto la camicia sventola intorno a lui come una bandiera.

Lukács afferma esplicitamente che il "tutto è possibile" è, per così dire, la "Weltanschuung del cinema". E precisa: "in ogni singolo momento secondo la tecnica del cinema la realtà non è più contrapposta alla possibilità" (Lukács 1913). Il cinema è quindi lo spazio in cui l'uomo si esercita con nuove facoltà sensibili, che apre a nuovi scenari per l'immaginazione; e tutto ciò può essere finalizzato a dare forma nella realtà alla soddisfazione di bisogni repressi e a dare parola a chi non l'ha mai presa. Un nuovo rapporto tra immagine e parola è possibile e su questo nuovo rapporto si può costruire l'inizio di una nuova storia [Fig. 3].

Queste riflessioni sulla dimensione derealizzante e, in prospettiva, utopica, immaginativa, emancipatoria del cinema, sono sviluppate come noto da Moholy-Nagy in *Pittura fotografia film* (1926) e da Benjamin una decina d'anni dopo nel celebre saggio pubblicato postumo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Per Benjamin la potenza delle immagini fotocinematografiche – con la loro forza derealizzante – consiste proprio nell'aprire uno spazio di congiunzione tra sensibilità, immaginazione e storia. La fotografia e il cinema "fanno a pezzi" la presunta realtà *unica* delle cose; questo tipo di immagini e lo sguardo connesso a tale dispositivo è strutturalmente priva di originale e non si riferisce mai passivamente a *una* realtà, ma opera attivamente con inquadrature, tagli di prospettiva, montaggi, assemblaggi, ecc. secondo molteplici prospettive con i frammenti della "realtà passata" che vengono ricomposti in nuove figure prive di un fondamento ultimo o di un modello su cui misurarsi. Per questa via estetica quella che era "la realtà" è riconsegnata all'uomo come un ammasso di frammenti che viene ricostruito attraverso la facoltà immaginativa sui bisogni e le aspirazioni dell'uomo.

Il tipo di immagine della realtà che il cinema mette in scena, resa possibile da una continua frammentazione della realtà "prima" in cui viviamo, mostra la limitatezza delle relazioni estetiche che caratterizzano le attività umane nella loro irripetibilità, sacralità, unicità. Benjamin osserva che proprio grazie a questa modalità estetica choccante, distruttiva ed estraniante lo sguardo fotocinematografico è in grado di porre noi stessi a distanza dalla realtà "prima", e ciò ci consente di coglierne la dimensione contingente, storica e quindi modificabile. Lo sguardo fotocinematografico mette in atto sul piano sensibile l'annuncio nietzschiano che troviamo nel *Crepuscolo degli idoli*: "Come il mondo vero finì per diventare favola" (Nietzsche 1889, 46). Nel porci a distanza dalla realtà prima, in questo processo di derealizzazione, la logica del montaggio ci avvicina alla realtà seconda fondata sull'operatività e l'immaginazione dell'uomo. Lo choc nella prima realtà si rovescia in possibilità per una realtà seconda.

L'estraneazione rispetto a una rappresentazione auratica della realtà è il primo passo che l'uomo contemporaneo può compiere per riappropriarsi della realtà stessa in modo nuovo; quell'ordine delle cose che prima appariva separato dall'attività dell'uomo era caratterizzato da una sacralità che consegnava la realtà stessa a una dimensione trascendente e inattingibile per la libera azione dell'uomo. Ricordiamo che in una delle più nitide definizioni di aura Benjamin scrive: "l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina" (Benjamin 1935-1936 [2012], 21). Su questo punto può essere d'aiuto riprendere la riflessione di Giorgio Agamben che ricorda come *religio* sia etimologicamente connesso a *relegere*, quindi da intendersi come "l'atteggiamento di scrupolo e di attenzione cui devono improntarsi i rapporti con gli dèi, l'inquieta esitazione (il "rileggere") davanti alle forme" (Agamben 2005, 85). *Religio* designa, dunque, non certo ciò che unisce uomini e dèi, ma "ciò che veglia a mantenerli distinti" (*ibid.*). Alla religione, continua Agamben, "non si oppongono, perciò, l'incredulità e l'indifferenza rispetto al divino, ma la 'negligenza', cioè un atteggiamento libero e 'distratto' – cioè sciolto dalla religio delle norme – di fronte alle cose e al loro uso, alle forme della separazione e al loro significato" (*ibid.*). Pertanto, in questo contesto, la parola "profanare" significa: "aprire la possibilità di una forma speciale di negligenza, che ignora la separazione o, piuttosto, ne fa un uso particolare" (*ibid.*). È il "gioco" cui allude Benjamin ciò che permette un passaggio dal sacro al profano e che consente un uso umano e storico delle parole e delle immagini.

Benjamin concepisce i tratti ideologici, falsificanti e oppressivi che prima non eravamo in grado di distinguere. Con il cinema l'uomo ha la possibi-

lità di portare a esplodere la banalità, le contraddizioni e i limiti che attraversano la "prima" realtà. Anzi, è l'idea stessa di "prima" realtà che può essere messa in crisi in quanto tale: la distruzione del riferimento all'originale, il superamento dell'immagine come *mimesis* della realtà aprono a un rapporto allo stesso tempo immaginativo e operativo tra uomo e mondo. Lo sguardo fotocinematografico diventa così per Benjamin allegoria di un mondo che l'uomo ha la possibilità di costruire in base alla propria capacità estetico-immaginativa, libera per la prima volta dal riferimento passivo a un essere o a un ordine di valori che preesistono rispetto all'attività dell'uomo stesso. Per questo Benjamin assegna un'importanza centrale al montaggio come elemento costitutivo dello sguardo fotocinematografico fino a rappresentare una potente allegoria estetico-politica: l'elemento choccante essenziale alla fotografia e al cinema si pone come elemento distruttivo del tradizionale rapporto mimetico dell'immagine rispetto alla realtà. Scrive Benjamin: "lo spazio di gioco più ampio è quello apertosi nel cinema" (Benjamin 1935-1936 [2012], 35, n. 10). Benjamin ritiene che le immagini cinematografiche ci appellino come segue: non esiste altra realtà rispetto a quella che si realizza attraverso la costruzione immaginativa e all'operatività dell'uomo; oggi l'immaginazione si è dotata di protesi sensibili, dobbiamo formarci esteticamente e sviluppare la nostra facoltà sensibile-immaginativa in conformità a quelle "innervazioni" che sono già operative nella nostra vita. Viceversa, chiunque oggi intenda riferirsi all'unicità, a una realtà ultima e stabile, non vuole altro che il vostro incantamento, il vostro sonno. In questo senso, l'immagine cinematografica è operativa nel senso che la realtà è consegnata alla facoltà immaginativa dell'uomo e ai suoi bisogni e così restituita alla sua azione libera.

È evidente che la prospettiva estetica benjaminiana ha senso se considerata nel rapporto dialettico che intrattiene con il polo politico della questione:

> *Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dall'uso di un'apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita.* Il rapporto con tale apparecchiatura gli insegna anche che l'asservimento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di esso quando la disposizione di spirito dell'umanità si sarà adeguata alle nuove forze produttive rese accessibili dalla seconda tecnica (Benjamin [1935-1936] 2012, 26).

Alla dimensione emancipativa della seconda tecnica che ha nel cinema uno dei suoi primi organi sensibili è possibile accedere solo attraverso un

processo rivoluzionario: "L'obiettivo delle rivoluzioni", scrive Benjamin, "è quello di accelerare questo adeguamento (dell'umanità alle nuove forze produttive rese accessibili dalla seconda tecnica). Le rivoluzioni sono innervazioni della collettività, o più precisamente tentativi di innervazione della collettività nuova, storicamente inedita che ha i suoi organi nella seconda tecnica" (Benjamin [1935-1936] 2012, 26, n. 4). La possibilità di uno sviluppo completo della chance estetica prodotta dalle nuove tecniche di produzione delle immagini è consegnata alla capacità politica dell'uomo di sovvertire quella condizione di oppressione e sfruttamento che vige nel capitalismo degli anni trenta, così come nel capitalismo globalizzato contemporaneo. La "seconda tecnica" può essere allora definita come "un sistema il cui superamento delle forze elementari sociali rappresenta il presupposto per giocare con quelle naturali" (*ibid.*). All'idea che il lavoro e la tecnica possano essere solo forme dello sfruttamento e dell'esaurimento della natura e dell'essere umano, Benjamin replica riprendendo Fourier e Marx. Nel saggio di Benjamin emerge una visione della tecnica che non è caratterizzata dal dominio e dallo sfruttamento della natura quale giacimento da sfruttare, ma come "grembo in cui sono in germe inedite creazioni"; come ha osservato Mario Pezzella:

> Fra la tecnica capitalista e quella 'nuova' non c'è continuità alcuna, sia pure nella modalità del rovesciamento, ma un salto discontinuo e qualitativo, che può essere prodotto solo dall'*azione politica*. Non è più lo sviluppo della forza produttiva a fornire il fondamento per una forma di vita liberata dal dominio, ma è la costituzione di un essere-in-comune rivoluzionario a determinare le condizioni di possibilità in cui diviene pensabile un uso liberatorio della scienza (Pezzella 2017).

Formarsi esteticamente al nuovo sguardo foto-cinematografico rende possibile riprendere la parola sul movimento della storia, almeno a livello estetico. Appropriarsi della sfera estetica in cui siamo immersi significa riappropriarsi del diritto di parola e di azione sul movimento storico, e tale diritto passa appunto per la sfera delle immagini.

Dalla realtà alla simulazione

Troppo poco ci è rimasto della forza interpretativa di Benjamin, capace di leggere le modificazioni di ordine estetico alle possibilità dell'uomo di dare forma a una nuova storia e di interpretare l'affermarsi dei nuovi media come il possibile inizio di una politica rivoluzionaria. Oggi alle nostre orecchie, indubbiamente, suona molto più familiare la critica radicale al sistema dei media e delle immagini di Jean Baudrillard. In Baudrillard la

forza utopica connessa ai nuovi media si è del tutto esaurita, al punto che si è rovesciata nel suo contrario, finendo per imporsi a noi come un labirinto di specchi privo di uscita. Il montaggio non è liberazione della sfera sensibile dell'uomo, né è allegoria di una chance emancipatoria sul piano politico, bensì il collasso di ogni possibile opposizione all'iper-realtà in cui siamo immersi. Nello *Scambio simbolico e la morte* (1976) Baudrillard scrive: "il processo contraddittorio del vero e del falso, del reale e dell'immaginario, è abolito in questa logica iperreale del montaggio [...]. Nulla è più vero, nulla è più falso [...]. Vero? Falso? Indecidibile [...]. Questa indicibilità è tipica di tutti i processi di simulazione" (Baudrillard [1976] 1979, 76, 78). Ogni nostro pensiero e ogni nostra attività sono segnati da un processo che Baudrillard chiama *simulazione*, ovvero la neutralizzazione di tutte le polarità e di tutte le contraddizioni dialettiche che hanno costituito la struttura stessa della storia. La simulazione è l'abolizione di ogni referenzialità, è l'invalidazione dei criteri di valore, del "giudizio morale, estetico pratico" all'interno del nostro sistema di immagini e segni, di cui per Baudrillard i nuovi media sono veicolo. Così Baudrillard definisce la simulazione:

> Simulazione, nel senso che tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale [...]. Tutto diventa indecidibile: è l'effetto caratteristico della dominazione del codice, che ovunque riposa sul principio di neutralizzazione e di indifferenza. Questo è il bordello generalizzato del capitale, il bordello della sostituzione e della commutazione (*ivi*, 18 e 20).

Tutti gli eventi sono ridotti a segni e con ciò diventano compatibili con tutti i contesti, in quanto non rinviano più ad alcunché di reale, perdono il loro peso e la loro polarità storica. Così, tutto diviene compatibile con tutto. Ogni evento ha *esaurito* la propria forza di orientamento storico, e quindi è destituito dalla possibilità di avere qualsivoglia attrito con la realtà. Ciò per Baudrillard dipende dalla riduzione di tutti gli eventi storici a un insieme di segni perfettamente riutilizzabile all'interno del sistema capitalistico. In sintesi: la simulazione rende commutabile ciò che era contraddittorio, piega al consenso ciò che esprimeva contraddizione, lavora di lima sulle forze della storia fino a trasformarle in un prodotto ornamentale compatibile con la società dello spettacolo. Con l'annullamento di ogni riferimento referenziale, ogni forma di giudizio (e ancor più di riflessione critica) diviene infondata, fino a farla apparire insensata. In modo diverso rispetto al passato le immagini simulatorie, i simulacri si confondono in un universo *iper-reale* che non si sovrappone e non si op-

pone alla realtà, ma a essa si sostituisce, pezzo per pezzo. In questo contesto simulatorio il rapporto tra parole e immagini è sotto il segno di una continua proliferazione di non-senso che incrementa la forza e la velocità dello stesso processo di simulazione. In questo universo iper-reale tutto può diventare compatibile con tutto, perché l'unico criterio di valore e di esistenza consiste nella proliferazione dell'iper-realtà mediatica.

Questa svolta simulatoria nell'iper-reale si fa largo nello spazio tra realtà e immaginazione fino a prenderne il posto. Iper-realtà significa esaurimento della realtà in quanto consunzione dell'immaginazione o viceversa. Iper-realtà significa anche eccesso di realtà che conduce a uno "sterminio delle illusioni". Il richiamarsi a qualsiasi ideale – esterno alla iper-realtà mediatica – è per Baudrillard un gesto troppo debole in un universo che è ri-montabile e ri-manipolabile illimitatamente e all'interno del quale nulla può ancora avere un senso referenziale, senza che possa incidere per trasformare la *storia*. Non ci muoviamo più nella tragedia della storia, ma stiamo immobili nell'estasi della comunicazione.

"Farla finita con la fine"

Dobbiamo dunque rassegnarci a sopravvivere nell'eterno presente dell'estasi della comunicazione? Certo, le analisi di Baudrillard restituiscono una fenomenologia ricca del mondo in cui sopravviviamo e permettono di comprendere con quali modalità il "medium sia passato nella vita, diventata ormai un rituale ordinario della trasparenza". Lo spazio di libertà dei singoli si esaurisce, siamo consegnati a un susseguirsi di immagini che non hanno alcun senso, se non quello di farci rimbalzare all'interno dei diversi settori della società della mercificazione e dello spettacolo generalizzato. Ma una critica, qualsiasi critica che non sia in grado di disegnare una linea tra ciò che ci opprime e ciò che si immagina come redenzione, non può definirsi tale. Adorno in un celebre passo di *Minima moralia*, scriveva:

> La filosofia, quale solo potrebbe giustificarsi al cospetto della disperazione, è il tentativo di considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione. La conoscenza non ha altra luce che non sia quella che emana dalla redenzione sul mondo: tutto il resto si esaurisce nella ricostruzione a posteriori e fa parte della tecnica. Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica (Adorno [1951] 1994, 304).

Una teoria critica – ma più in generale qualsiasi forma di conoscenza – che non sappia immaginare una redenzione e che non possa indicare una via utopica non è giustificata, perde il suo senso, non ha ragion d'essere e in ogni caso è svuotata del suo valore critico per scivolare nella sfera della mera amministrazione dell'esistente. Oggi osserviamo come le sedicenti teorie critiche si siano mutate anch'esse – più o meno consapevolmente – in modalità di esaurimento dell'immaginazione, in tecniche e di sfinimento della potenzialità dei singoli, perché non sono più capaci di scegliere, di indicare una via altra, per quanto questa possa essere difficilmente immaginabile o praticabile. La conoscenza non è giustificata e ancor più non è tale se non sa scegliere, se non sa decidere.

Alain Badiou in *Metafisica della felicità reale* (2015) richiama il pensiero a "farla finita con la fine" (Badiou [2015] 2015, 35). E spiega: "farla finita con la fine presuppone la presa di una decisione" (*ibid.*). È questa "critica" (etimologicamente: "scelta", "decisione") che intende "farla finita con la fine" che continua per lo più a mancare. Da un lato la politica non esiste più in senso stretto, esiste una gestione amministrativa che esaurisce ogni aspetto dell'esistenza degli individui e delle comunità: al di fuori del circolo di produzione e di consumo non c'è nulla. Ognuno di noi è consegnato a un'amministrazione dell'esistente che elimina di fatto la politica, tagliando alla radice ogni scelta o decisione attraverso la ripetizione del mantra divenuto celebre fin dai tempi di Margaret Thatcher: There is no alternative. Dall'altro, il pensiero si chiude in una critica che appunto non è più tale, perché priva della capacità di offrire prospettive utopiche, incapace di scegliere, sempre più ripiegata su un atteggiamento nostalgico o di autocommiserazione.

Eppure proprio l'arte e la filosofia del passato ci insegnano che il soggetto ha sempre la possibilità di stare all'altezza dell'assoluto, nell'"elemento teso e paradossale della scelta" (*ibid.*), come scrive Badiou. Dalle false apparenze di cui sono schiavi i prigionieri della caverna platonica, per passare alle diverse tipologie di idoli contro cui combatteva Francesco Bacone, e ai capovolgimenti della realtà che caratterizzano le "rappresentazioni ideologiche" su cui lavora Marx, fino alla capacità di Benjamin di saper leggere nell'epoca della mobilitazioni delle masse per la dittatura nazifascista i nuovi media come spazio di formazione dei singoli e di emancipazione delle masse, non è forse questo il terreno su cui si muove il pensiero da sempre? Tutto ciò contro la moderazione contrattualistica che pervade ogni ambito delle nostre esistenze e che finisce per consegnarci a un cattivo eterno ritorno dell'identico, come se tutto fosse già

4 | Uno dei 4 fotogrammi scattati dal membro del Sonderkommando Alex durante i massacri del luglio 1944 ad Auschwitz.

deciso, come se non vi fosse davvero alcuna alternativa allo stato di cose in cui ci troviamo.

Sono proprio le situazioni di un passato anche recente che ci possono indicare che quella condizione di diffusione degli idoli fino a una mancanza di attrito e da un vuoto di *krisis* – rappresentata per noi oggi dal nostro essere immersi in un processo simulatorio 24/7 – in fondo è una condizione con cui l'uomo si confronta da sempre, anche se di volta in volta appare in forme inedite. Quanto fu difficile per gli antifascisti italiani o per i resistenti di tutta Europa articolare un pensiero che si opponesse al progetto di un Reich millenario? Quale radicale assunzione di responsabilità, quale forza immaginativa furono necessarie per articolare un pensiero e farlo vivere in quelle condizioni di controllo e oppressione per noi divenute concepibili solo grazie alle testimonianze di coloro che appunto hanno saputo immaginare e costruire una realtà politica differente? Come fu possibile per il membro del Sonderkommando Alex riuscire a mettere in quattro immagini sfocate tutto il proprio coraggio di resistere, dare corpo alla propria libertà, scattando le uniche testimonianze che ci sono rimaste del campo di sterminio di Auschwitz durante l'inferno dei

massacri del luglio 1944? [Fig. 4]. Questi quattro fotogrammi ci mostrano come sia possibile articolare un pensiero per immagini, prendere parola con quattro fotografie scattate di nascosto mentre si compiono i crimini più efferati. In queste immagini continua a risuonare con forza come sia possibile decidere contro i fatti, contro ogni realismo, contro ogni pigro pessimismo.

"Nessuno muore così povero da non lasciare nulla in eredità" scriveva Walter Benjamin, riattualizzando un passo di Pascal (Benjamin [1936] 1962, 263). E noi come possiamo accogliere la preziosa eredità di Benjamin? Un'eredità che, come ha scritto Georges Didi-Huberman, nasceva nella consapevolezza che le "quotazioni dell'esperienza" fossero crollate, ma che pure quel "crollo è ancora esperienza, cioè contestazione, nel suo stesso movimento del crollo subito" (Didi-Huberman [2009] 2010, 86) [Fig. 4]. Uno dei modi in cui possiamo accogliere l'eredità di tutti quegli autori che hanno pensato all'inizio la storia delle immagini tecniche, delle immagini di massa, è tornare a cercare le vie attraverso cui è possibile oggi ridare senso al rapporto tra parole e immagini, trovare come le immagini siano chance di un discorso politico. Una preziosa indicazione proviene dal pensiero di Pietro Montani, che invita a trovare nella ibridazione di reale e finzionale come caratteristica costitutiva delle immagini tecniche non una chiusura, ma appunto una chance conoscitiva e allo stesso tempo politica. Scrive Montani:

> [...] la mediazione testimoniale del cinema trae la sua forza dal presupposto secondo cui solo muovendo da un confronto attivo *tra* le immagini si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono. Se è vero, insomma, che il mondo è saturo di immagini, allora il tratto elaborativo della visione, ciò che ne riqualifica la capacità di dire il vero, non dovrà vertere sul rapporto immagine-mondo, bensì sul rapporto tra le immagini, *ma solo in quanto* – e il punto è decisivo – *in questa differenza e in questo dialogo ne va anche, ed essenzialmente, del riferimento al mondo* (Montani 2009, 18).

È necessario uscire dalla falsa alternativa tra la pretesa che l'immagine possa condurre a una "presa diretta" della realtà e, dall'altro, la posizione postmodernista secondo cui il mondo reale sarebbe inattingibile perché il suo posto è stato preso dai simulacri, è stato occupato dal virtuale. Se si opera sul rapporto tra le immagini, se si produce discorso tra le immagini, è ancora possibile dare forma ad azioni nella storia: è quindi possibile una politica.

5 | Particolare della videoinstallazione di Harun Farocki *Parallel I-IV*, 2012.

Riferimenti bibliografici

Adorno [1951] 1994
Th. W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* [1951], ed. it. a c. di R. Solmi, Torino 1994.

Agamben 2005
G. Agamben, *Profanazioni*, Roma 2005.

Badiou [2015] 2015
A. Badiou, *Metafisica della felicità reale* [2015], tr. it. di I. Bussoni, Roma 2015.

Baudrillard [1976] 1979
J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* [1976], Milano 1979.

Benjamin [1935-1936] 2012
W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [I versione dattiloscritta 1935-1936], in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, tr. it. di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012.

Benjamin [1936] 1962
W. Benjamin, *Il narratore. Considerazione sull'opera di N. Leskov* [1936], in Id., *Angelus novus*, tr. it. di R. Solmi, Torino 1962.

Didi-Huberman [2009] 2010
G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze* [2009], tr. it. di C. Tartarini, Torino 2010.

Foucault [1988] 1992
M. Foucault, *Tecnologie del sé* [1988] a cura di L.H. Martin, H. Gutman, P. Huttun, tr. it. di S. Marchignoli, Torino 1992.

Ippolita 2017
Ippolita, *Tecnologie del dominio. Lessico minimo per l'autodifesa digitale*, Milano 2017.

Lukács 1913
G. Lukács, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung" 251 (10. September, 1913).

Montani 2009
P. Montani, *La funzione testimoniale delle immagini*, 2009.

Nietzsche 1889
Fr. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, Leipzig 1889.

Pezzella 2017
M. Pezzella, *La teologia del denaro in W. Benjamin: il debito*, "Consecutio rerum. Rivista critica della postmodernità" I, 2 (aprile 2017).

English abstract

What is the relationship between words and images? How has it changed since the birth of photography and cinema? How do words and images work when we use social networks? In the first half of 20th century, philosophers and artists acknowledged that the new media could represent an aesthetic and political opportunity. Nowadays, we can watch the ruinous consequences of the expanding, non-stop process of 21st century hyperreality. Should we think that photography, cinema and the new media are instruments of the contemporary intensified, ubiquitous consumerism and of the emerging strategies of control and surveillance? We probably have to look back at artists and philosophers like Moholy Nagy and Walter Benjamin in order to learn how to find new relationships between words and images.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org

la rivista di **engramma**
ottobre **2017**
150 • Zum Bild das Wort I

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra