

la rivista di **engramma**
marzo **2018**

154

Atelier Antico

La Rivista di Engramma
154

La Rivista di
Engramma

154

marzo 2018

Atelier Antico

a cura di

Maria Bergamo e Silvia Urbini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

154 marzo 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-68-1

ISBN digitale 978-88-94840-32-2

finito di stampare novembre 2019

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

Sommario

- 7 *Atelier Antico. Editoriale*
Maria Bergamo e Silvia Urbini
- 11 *Grazie e disGrazie*
Sara Arosio
- 33 *Rinascimento magico*
Antonella Huber
- 49 *Architetture dell'eco*
Elisa Bastianello
- 79 *Eroismo femminile e integrazione culturale*
Alessandro Grilli
- 103 *Scienza e magia: Keplero, il figlio della strega*
Paolo Garbolino
- 109 *Antiche storie moderne. Le illustrazioni mitologiche
di Rita Petruccioli*
Redazione di Engramma
- 119 *De re vestiaria. Renaissance discovery of ancient clothing*
Damiano Acciarino
- 153 *Tra metafora e storia*
Lionello Puppi
- 163 *Rivoluzione Rinascimento*
Maria Grazia Ciani

Atelier Antico

Maria Bergamo, Silvia Urbini

“Ed egli disse loro: Per questo ogni scriba
divenuto discepolo del Regno dei cieli
è simile a un padrone di casa che estrae dal suo tesoro
cose nuove e cose antiche”.

Mt 13, 52

“Estrarre dal proprio tesoro *cose nuove e cose antiche*”: si dice che la metafora del passo evangelico citato in *ex ergo* sia il modo in cui la parola divina indica l'esegesi, la grande arte della tradizione religiosa di interpretare, con cura incessante, i testi e le figure contenuti nei testi sacri un lavoro di tessitura e cucitura, un ricamo di parole a intrecciare i fili del Nuovo e dell'Antico Testamento. Modelli ritagliati, conformati alla nuove figure, o alle loro pre-figurazioni: Eva-Maria, Esodo-Pasqua, Elia-Cristo. Tipi e 'ante-tipi', riferimenti e confronti sottilissimi, di seta e bisso, che nei secoli i padri e i dottori della chiesa hanno intessuto, i fedeli meditato, gli artisti interpretato.

Così, si potrebbe dire, le figure e le forme dell'Antico sono un grande, vasto tesoro da cui estrarre *cose vecchie e cose nuove* per trasformarle, ridefinirle, riprenderle e scoprirle. Ma non solo. L'Antico infatti dispiega la sua potenza nei secoli con una carica energetica che supera religioni e significati, e la tradizione classica è più di una forma esegetica: è un gioco di citazioni e rimandi che consente di entrare in un sistema ermeneutico e culturale più complesso, di cui l'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg è insieme un paradigma e una rappresentazione.

Per non perdersi in questo labirinto, abbiamo pensato di seguire un filo nascosto, una metafora o pretesto: un libro reso noto nel 1936 da Fritz

Saxl, *Il Libro del Sarto*. Salvato dal “ghetto delle curiosità erudite” (così ne *Il Libro del Sarto*, p. 89), il manoscritto illustrato cinquecentesco conservato alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia viene svelato proprio dall’allievo di Warburg che più ha collaborato alla creazione dell’Atlante nel suo essere un complesso dispositivo per immagini. Scrive Saxl nel saggio che lo introduce, *Costumi e feste della nobiltà milanese negli anni della dominazione spagnola*, “Se però ci avviciniamo al nostro libro con più umiltà, e con minori pretese, ed ascoltiamo con attenzione più partecipe quanto ha da dirci, ne potremo apprendere informazioni inattese e degne d’interesse. Anche lo storico, da buon mago, ha la sua bacchetta fatata: l’affetto, ovvero la *simpatia*” (*Il Libro del Sarto*, p. 71). Caso e strumento di un operoso laboratorio una modalità con la quale Engramma si identifica dove i riferimenti all’Antico che ostinatamente ritorna sono raccolti e utilizzati come teatro e specchio della realtà e dei suoi simboli.

Studio, laboratorio, fucina, bottega ... l’Antico è come gli abiti rappresentati nel manoscritto un atelier di “modelli ripetibili e seriabili, destinati anche a storie sempre diverse, a vere e proprie ‘microstorie’, nella loro differenziata e sempre diversa fenomenologia” (Amedeo Quondam, *Introduzione a Il Libro del Sarto*, p. 5).



Il Libro del Sarto è un repertorio della moda italiana della seconda metà del Cinquecento: uno dei più importanti ma uno dei tanti, come ci fa notare Damiano Acciarino in apertura del suo saggio *De re vestiaria. Renaissance discovery of ancient clothing* sull’evoluzione del costume all’antica nelle rappresentazioni teatrali del Rinascimento. Tuttavia ha un’identità più complessa. Si tratta di un montaggio di materiali figurativi eterogenei, un’officina delle forme dell’antico e del loro utilizzo, un ‘libro di modelli’ del classicismo rinascimentale. Nel volume, infatti, accanto al

primo nucleo di carte dipinte che raffigurano figurini alla moda, realizzati per gli eventi ufficiali della corte milanese sotto il dominio spagnolo, furono inseriti altri materiali, disegni e stampe, pronti a soddisfare le diverse esigenze rappresentative della società delle Corti per la quale l'Antico era il paradigma di riferimento.

Nato negli anni Quaranta del Cinquecento, il manoscritto è destinato alle committenze degli 'Uomini illustri', quegli stessi che, contemporaneamente, Paolo Giovio voleva raffigurati nel suo museo, rievocato da Lionello Puppi nel saggio sui ritratti di Aretino dipinti da Tiziano.

Essendo un libro di lavoro, il sarto Gian Giacomo del conte (cioè della casa del conte Renato Borromeo) annota le commissioni del suo padrone che riguardavano parate e messe in scena, come la mascherata con 'i diezi re disperati', pagata venti scudi d'oro, che immaginiamo come un intrecciarsi di evocative invenzioni di moda all'antica e di allestimenti. I confini delle competenze di questi artisti-artigiani erano fluidi e assai variegati: nel *Libro del sarto* non mancano architetture, cornici, motivi decorativi, padiglioni, insomma quei sistemi di organizzazione di uno spazio destinato alla fruizione pubblica e alla amplificazione delle sue potenzialità. In questo numero di Engramma due saggi si inoltrano in questi territori: tra filologia, scienza e magia Elisa Bastianello in *Architetture dell'eco. Vincenzo Scamozzi e Athanasius Kircher alle origini della scienza acustica* racconta la nascita della disciplina acustica e la sua applicazione alle architetture dei grandi edifici pubblici; la riflessione di Antonella Huber riguarda invece le strategie museografiche novecentesche di messa in scena di quel Rinascimento che scorre bidimensionale nel *Libro del Sarto*, come quando "a Milano nel marzo del 1954 si materializza davanti agli occhi increduli dei visitatori del rinnovato castello Sforzesco l'immagine quasi cinematografica del Rinascimento dei cavalieri di ventura": *Rinascimento magico. Immagini rivissute del museo vivente*.

Gli abiti dell'atelier guerrieri, dei e figure mitiche che popolano il *Libro del Sarto*, allora prendevano vita nei trionfi all'antica, nelle finte battaglie e nei tornei. Nel Cinquecento del *Libro del Sarto* come ora, la civiltà antica è un sistema di segni decifrabile e per questo riutilizzabile nel sistema delle arti e della loro *mise en place*, distillato e adattato a seconda dei tempi e dei

contesti. Nella necessità 'ostinata' dell'umanità di avere una figura eroica e salvifica di riferimento, c'è un fascino particolare nei confronti degli dei dell'antichità i cui tratti contraddittori rappresentano per l'uomo contemporaneo uno degli elementi di più forte magnetismo: meravigliosi e mostruosi, buoni e cattivi, vittime e carnefici, vivi e morti... E questo vale tanto per gli adulti che per i bambini, come ci raccontano le *Antiche storie moderne* di Rita Petruccioli, illustratrice di fortunate storie mitologiche per piccoli lettori. E così come l'ambivalenza rappresenta il tratto marcante, nell'eroina cinematografica Ellen Ripley del film *Alien*, protagonista del saggio di Alessandro Grilli che ne ricostruisce gli antefatti mitologici in *Eroismo femminile e integrazione culturale. Una genealogia gender della final girl*. La natura degli dèi moderni, come gli antichi, è contemporaneamente maschile e femminile, umana e mostruosa, di eroe e di vittima.

Perché la forza dell'Antico, il motivo della sua sopravvivenza è quella di portare in sé la norma e il suo capovolgimento, quell'"energetica" che è il nucleo concettuale delle *Pathosformeln* warburghiane: in questo modo si può scendere giù fin nell'anima più nera del mito leggendo le storie di streghe raccontate da Sara Arosio in *Grazie e disGrazie. Albrecht Dürer e l'insorgenza della rappresentazione della strega come distorsione dell'immagine delle tre Grazie* e da Paolo Garbolino in *Scienza e magia: Keplero, il figlio della strega*. Le antiche Grazie di quell'antichità che arriva in Nordeuropa mediata dal rinascimento fiorentino si trasformano in terribili streghe nelle incisioni di Dürer, mentre Keplero assiste al processo per stregoneria di sua madre "in quel precario equilibrio fra un mondo, non ancora morto, abitato da forze occulte e poteri astrali, e un mondo, non ancora nato, regolato da impersonali moti meccanici".

Nella ricerca di fili, tracce e modelli, ecco allora riapparire quei 'fantasmi dell'antico' evocati da Maria Grazia Ciani nella recensione al libro di Monica Centanni, che "provocano l'antico a rifiorire nel presente", frammenti di memoria come innesti vivi di nuove e continue narrazioni.

* *Il Libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, facsimile a cura di D. Davanzo Poli, Edizioni Panini, 1987

Grazie e disGrazie

Albrecht Dürer e l'insorgenza della rappresentazione della strega come distorsione dell'immagine delle tre Grazie

Sara Arosio

I. Tre Grazie e Quattro donne

Dare, ricevere, restituire. Così Seneca definiva la triade delle Grazie, solitamente rappresentate come tre sorelle giovani e sorridenti, vestite di veli trasparenti, con le mani intrecciate, unite a cerchio in una danza:

Quare tres Gratiae et quare sorores sint, et quare manibus inplexis, et quare ridentes et iuvenes et virgines solutaque ac perlucida veste. Alii quidem videri volunt unam esse, quae det beneficium, alteram, quae accipiat, tertiam, quae reddat; alii tria beneficorum esse genera, promerentium, reddentium, simul accipientium reddentiumque (Seneca, *De beneficiis* 1,3).



1 | Medaglia con ritratto di Giovanni Pico della Mirandola (recto); *Tre Grazie* (verso), sec. XV, National Gallery of Art, Washington (DC).

Lo schema coreografico circolare nella lettura neoplatonica rappresenterà anche il circolo dell'amore divino. La divinità concede alla figura umana il dono d'amore: *Amor*, rappresentata di spalle al centro del sistema, si

volge verso *Voluptas* alla sua destra, la quale lo riceve e, in seguito, restituisce il dono della grazia mediante la bellezza (il dono, dopo essere passato a *Voluptas*, ritorna ad *Amor* attraverso *Pulchritudo*); l'armonia del mondo si mantiene in equilibrio a patto di rispettare la triangolazione circolare delle Grazie (Wind [1958] 1986, 32-45).

Questa l'immagine delle Grazie che approda al Rinascimento italiano soprattutto grazie alla lettura filosofica dell'Accademia platonica fiorentina.

Il 1497 è la data riportata sul primo bulino firmato di Dürer, solitamente denominata *Quattro donne nude* (o *Quattro streghe*). L'incisione rappresenta quattro figure femminili, disposte in cerchio all'interno di una stanza.



2 | Albrecht Dürer, *Quattro donne nude* (*Quattro streghe*), 1497, bulino. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze.

3 | Sandro Botticelli, *La Primavera* (particolare), 1482 ca. Galleria degli Uffizi, Firenze.

La rappresentazione si svolge in uno spazio chiuso e presenta quattro donne, a figura intera, in piedi, disposte in cerchio; due di loro sulla destra ci volgono le spalle, mentre le due sulla sinistra si mostrano in posizione

frontale rispetto allo spettatore. Tutte le donne sono nude, ad eccezione di quella sulla destra, che si copre il pube con un velo, la cui estremità termina ai piedi della donna sulla sinistra. Esclusa la donna di spalle al centro della composizione, che ha i capelli legati in una coda mossa dal vento e ornata con una corona di foglie, le altre hanno i capelli raccolti dentro un copricapo. Ai piedi della donna centrale si intravede un teschio umano, mentre quella che potrebbe essere una tibia giace ai piedi della donna all'estrema destra dell'incisione. Alla sinistra è raffigurato un demone nell'atto di oltrepassare la soglia di una porta in una nube di fumo e fuoco. In alto, al centro una sfera riporta la data (1497) e una sigla (O · G · C) che, secondo alcune ipotesi di interpretazione, potrebbe essere l'acronimo dell'invocazione "O Gott Hute" ("Che Iddio lo proibisca", o "Oh dio perdona"), oppure "Origo Generis Humani", o ancora "Odium Generis Humanis". Di fatto, a oggi, la sigla è ancora in attesa una decrittazione certa.

Nello schema compositivo delle tre figure femminili in primo piano è evidente il rimando allo schema iconografico delle tre Grazie, rilevato dalla quasi totalità della critica. Lo schema non è però direttamente dedotto dalla tradizione antica la quale, come riporta Servio, prevedeva due delle donne frontali e solo una di spalle:

Quod vero una aversa pingitur, duae nos respicientes, haec ratio est, quia profecta a nobis gratia duplex solet reverti

[“Perché per ogni beneficio elargito da noi si suppone che ce ne vengano restituiti altri due”] (Servio, *In Vergilii Aeneidem*, I, 720).

Ma probabilmente la composizione è ispirata alle attualizzazioni italiane del tema. Vero elemento di novità è invece una quarta figura inserita – quasi incastrata, è il caso di dirlo – nell'angolo tra la figura centrale di spalle, e quella di destra: l'inserzione della quarta figura femminile interrompe lo schema classico delle tre Grazie e di conseguenza anche la visione allegorica, mutuata dalle fonti antiche ed elaborata da Ficino, della circolazione dell'amore divino. Si introduce così, nella rappresentazione, un importante scarto semantico.

Come interpretare questa 'quarta incomoda'? L'opinione della critica non è affatto univoca: si contano almeno una decina di interpretazioni diverse,

che vanno dalla più prudente alla più stravagante, fino a riconoscere nella scena un 'Giudizio di Paride' (Faedo 2007, 143). Di seguito analizzeremo alcune delle proposte interpretative, soffermandoci sui modelli e ricostruendo il contesto storico, sociale e culturale che può aver causato l'insorgenza di questo strano soggetto (probabilmente, come si vedrà, legato a un tema stregonesco) nel repertorio artistico di Dürer. È in particolare la presenza del teschio e della tibia ai piedi delle donne, e del demone che sbuca alla sinistra della composizione, che porta Joachim von Sandrart nel 1675 a identificare le figure femminili come streghe:

Dürer, tra le altre cose, ha inciso su rame tre o quattro donne nude, da alcuni considerate le tre Grazie, ma da me ritenute delle streghe, dato che sono qui raffigurati un cranio, una tibia, fiamme infernali e un'immagine del diavolo (Sandrart [1675] 1925, 63, cit. in Fara 2007, 130).

Della stessa opinione è Antonio Neumayr, il quale, nel 1822, descrive così l'incisione:

Quattro donne nude, di cui quella, che è coronata di lauro, è rappresentata per di dietro, mentre l'altra alla parte sinistra della stampa, la quale è in tal modo la seconda, è coperta con una cuffia sul gusto allemanno. Le altre due, che sono collocate per di dietro una dinnanzi all'altra, veggonsi per davanti. Esse sono ritte in piedi in una camera, in cui vi è pure un teschio con altre ossa. Nel fondo alla sinistra vi è il diavolo, che pare in atto di sortire dall'inferno (Neumayr 1822, 126).

Ma in seguito, agli inizi del XIX secolo, Adam Bartsch smentisce che le quattro donne siano da considerarsi collegate alla sfera demoniaca e intitola il bulino più prudentemente "Quatre femmes nues". A mediare tra chi identifica il gruppo con le tre Grazie e chi ne afferma l'identità stregonesca si pone Erwin Panofsky, il quale rileva il significato allegorico-didascalico della composizione e ne valorizza la doppia accezione: lo schema classico, espressione di armonia e generosità divina, nasconde in fondo, forse, un'identità diabolica. In evidenza sono gli elementi di novità dell'incisione, descritta come:

[...] una straordinaria esibizione di nudità femminile, intesa come ‘moderna’ nel senso del rinascimento italiano [...], tramutata in un’ammonizione contro il peccato (Panofsky [1943] 1979, 95).

Panofsky sottolinea l’enfasi posta da Dürer sulla rappresentazione del corpo femminile, da varie prospettive, che si formalizzerà successivamente nelle tavole dei quattro libri dedicati alle proporzioni umane – i *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, pubblicati tra il 1525 e il 1528 a Norimberga e tradotti per la prima volta in Italia nel 1591 con il titolo *Della simmetria de i corpi humani*. Decisiva per la composizione della nuova iconografia è bensì l’influenza della mitologia antica, ma in aggiunta Panofsky rileva che il modo della rappresentazione delle figure femminili rientrerebbe nel clima moralistico che in quegli anni, in Germania, si stava affermando sia nella trattatistica sia nel repertorio degli artisti.

II. I prototipi

È utile ricordare che, a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, Norimberga, città natale di Dürer, aveva la fama di essere una delle città più cosmopolite d’Europa, e riuniva alcuni dei più importanti umanisti tedeschi che Dürer frequenta: Conrad Pickel, alias Konrad Celtis, e il grande umanista Willibald Pirckheimer, suo amico fidato e mecenate (ricordiamo che fu grazie a una sua ‘sponsorizzazione’ che Dürer poté recarsi a Venezia nel 1505) e da loro apprende le basi della cultura umanistica che non aveva coltivato durante la sua giovinezza passata nella bottega paterna; nel “vero albergo di dotti” – come Konrad Celtis definisce nel 1501 la casa di Pirckheimer (v. Fara 2007, 10) – Dürer incontrò, fra gli altri, i testi di Platone e di Euclide, di Vitruvio, Cicerone e Orazio, di Plutarco, così come le opere di Alberti e di Francesco Colonna.

Insieme all’interesse per i soggetti mitologici e per la letteratura greca e romana, gli umanisti sono attratti anche dall’altra faccia della classicità, dal lato oscuro della tradizione classica o, per meglio dire, da quello che la classicità era diventata passando attraverso i secoli dell’Ellenismo e poi del Medioevo: l’astrologia, i tarocchi, la magia e la sua controparte popolare, la stregoneria. In questo contesto, hanno una stagione di rinnovata fortuna le figure di maghe della letteratura antica, spesso descritte nell’atto di rapire e uccidere bambini per usarne le carni per i loro malefici: la malefica Canidia di Orazio, che durante la notte imperversa tra le tombe e prepara

un filtro d'amore con gli organi interni di un bambino appena ucciso; o le *striges* dei Fasti di Ovidio, le quali:

Nocte volant puerosque petunt nutricis egentes / et vitiant cunis corpora
rapta suis / carpere dicuntur lactentia viscera rostris, / et plenum potio
sanguine guttur habent. / Est illis Strigibus nomen; sed nominis huius /
causa quod horrenda stridere nocte solent (Ovidio, *Fasti* VI, 135-140).

Volan la notte, e delle cune vanno / I bambini a rapir, che privi sieno / Di lor
nutrici, e strazio fier ne fanno. / Corre fama, che i visceri nel seno / De i
lattanti bambini lor rostro offende; / Chiamansi Strigi, e tal ragion si rende /
Di questo nome, che uso di essi sia / Nell'atra notte alzare strida orrende
(trad. di Giambattista Bianchi di Siena).

Ma sono anche le *lamiae noxiae* o le *taeterrimaeque Furiae*, le “vecchie incantatrici” (*cantatrices anus*) che troviamo nelle *Metamorfosi* di Apuleio; o le donne tremende che, racconta Petronio nel *Satyricon*, sottraggono con l'inganno il corpo di un bambino morto alla madre, lasciandole in cambio un fantoccio in paglia. Figure della magia al femminile che hanno i loro prototipi in Circe, la bellissima maga che con le sue pozioni trasforma gli uomini in bestie; o Medea, la maga potente, la sacerdotessa di Ecate, che esercita i suoi poteri sui corpi donando loro invulnerabilità e giovinezza, ma che è potente anche sulla vita e sulla morte.

Questi ‘tipi’ stregoneschi presenti, anche se marginalmente, nei testi antichi, coincidono in modo sorprendente con le descrizioni popolari delle streghe di cui si ha notizia dal primo Cinquecento, ma corrispondono anche ai potenti soggetti femminili che popolano i manuali demonologici, primo tra tutti il *Malleus Maleficarum* - la “bibbia” degli inquisitori.

Certo è però che l'ispirazione dell'incisione di Dürer del 1497 non proviene dai prototipi antichi: non c'è nulla di Medea, nulla di Circe, nulla delle *striges* ovidiane ne *Le quattro streghe*. Se per quanto riguarda un'incisione successiva a stesso soggetto, *La strega* (1500-1505), è possibile riconoscere un parziale debito di Dürer nei confronti del modello antico (la donna in groppa al capro è Diana, o Afrodite Pandemos), per l'incisione del 1497 non è plausibile richiamare un modello letterario preciso. Il pathos demonico della strega a cavallo del capro, che emergerà

nell'incisione successiva, è totalmente assente. Le *Quattro donne* sono ancora, a modo loro, rappresentanti di una bellezza femminile classica, quasi accademica.

III. Le fonti di ispirazione contemporanea

Per contestualizzare il soggetto delle *Quattro streghe* è necessario interrogare diverse fonti eterogenee, ed è necessario ricostruire il contesto sociale e culturale della Norimberga della fine del Quattrocento, negli anni in cui Dürer stava abbandonando la bottega di orafo del padre per fare da assistente a uno dei più importanti pittori/imprenditori della città – Michel Wolgemut.

Per Dürer il periodo di apprendistato da Wolgemut non fu importante soltanto per apprendere i fondamentali dell'arte dell'incisione, che avrà in seguito modo di perfezionare e rinnovare, ma anche perché alla bottega del maestro tedesco vennero affidate al giovane e talentuoso Albrecht le illustrazioni di alcuni importanti testi umanisti che in quegli anni particolarmente fertili stavano vedendo la luce. Dürer ebbe così modo non solo di entrare in contatto con questi testi, ma anche di partecipare in prima persona all'ideazione e realizzazione del loro corredo illustrativo. È per esempio il caso di *Das Narrenschiff* (*La nave dei folli*, 1494), il trattato in cui Sebastian Brant aggredisce radicalmente la corruzione della società contemporanea – peccati capitali e vizietti innocui sono ugualmente oggetto di critica – di cui almeno un terzo del ciclo incisivo è di mano di Dürer (Panofsky (1955) 1962,42-43); o ancora del *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel (*Cronache di Norimberga*, 1493); in quest'ultima opera le incisioni sono di mano di Wolgemut, ma il testo fu probabilmente commissionato da Anton Koberger, uno dei tipografi più noti in quegli anni a Norimberga e padrino di Dürer.

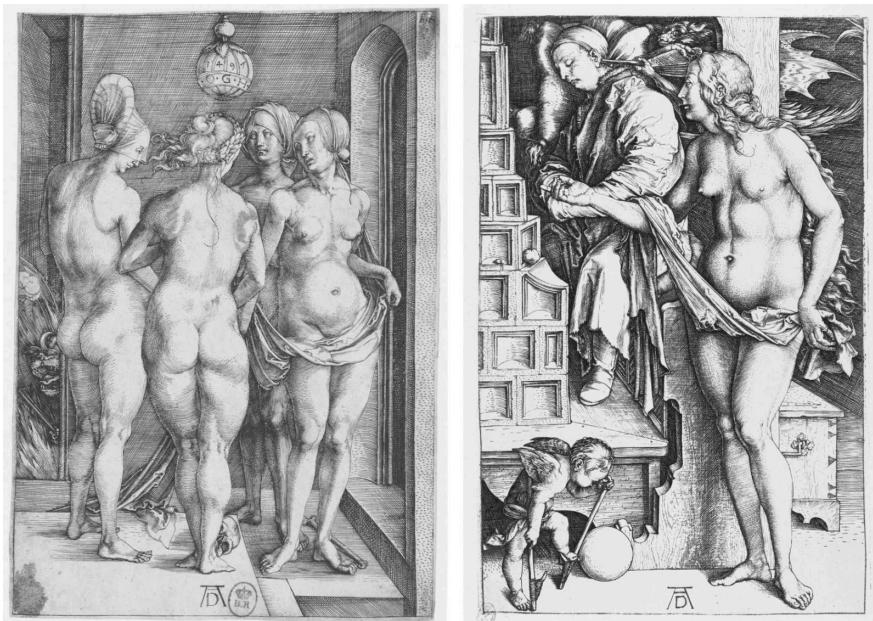
Con la pubblicazione di *Das Narrenschiff*, insieme al dissacrante *Moriae encomium* di Erasmo da Rotterdam (*Elogio della follia*, 1511) – pubblicato dopo l'opera di Brandt ma con cui condivide la temperatura storico-culturale e di cui riprende l'impronta sagacemente satirica – l'élite intellettuale tedesca affronta con grande ironia gli anni di profondo rivolgimento che precedono la Riforma luterana, facendo sponda anche sulla cultura popolare. Lo stesso Brant afferma nel proemio della *Nave dei*

folli di aver voluto accostare parola e immagine per raggiungere anche chi non era in grado di leggere:

Ognun di loro [i folli] a gara vuol salire: / Quanti siano, nessuno lo può dire;/
Di loro ho qui ritratto la figura./ Chiunque spregi su carta la scrittura / O a
leggere giammai abbia imparato / Potrà ammirarsi qui raffigurato, / E chi
egli sia potrà così vedere / E il suo difetto giungere a sapere (Brant [1494]
1984, 4).

A ulteriore dimostrazione del pieno coinvolgimento di Dürer nel clima di un'epoca agitata da varie tempeste culturali e sociali, è noto che nel 1526 Dürer dichiara pubblicamente le proprie convinzioni religiose regalando al Consiglio di Norimberga il dipinto raffigurante i *Quattro apostoli*, considerato l'"icona dell'evangelismo tedesco". La posizione di Dürer, effettivamente mai 'militante', da un lato dimostra come gli artisti abbiano reagito in modo eterogeneo alla Riforma, dall'altro mette in luce il coinvolgimento suo, e dei suoi colleghi tedeschi, nel "riorientamento spirituale" della Germania di inizio Cinquecento (Aikema 2007, 36). Si consideri che *La tentazione dell'ozioso* (o *Il sogno del dotto*), datata solo un anno dopo le *Quattro streghe*, può essere letta, come sostiene Panofsky, come una sorta di didascalia a un preciso passaggio del *Narrenschiff*:

A nulla l'infingardo / Serve, se non a mettere su lardo / Tutto l'inverno, al
fuoco dormendo / E mai neppure un dito muovendo. / La stufa, ecco il suo
luogo preferito. [...] / Della pigrizia il maligno approfitta: / Dentro quei solchi
il proprio seme gitta. / Pigrizia - madre di ogni vizio in terra / - Fe' Israele
mormorare ed aver guerra / Dal Signore; e adulterio fomentò / David e
colpa, ché s'abbandonò / All'ignavia (Brant [1494] 1984, 254).



Confronto fra 2 | Albrecht Dürer, *Quattro donne nude (Quattro streghe)*, 1497 e 4 | Albrecht Dürer, *La tentazione dell'ozioso (Il sogno del dotto)*, 1498 ca., bulino. Raccolta Bertarelli, Milano.

Per Brant l'ozio è "matrice di ogni vizio", e abbandonarsi al vizio causa guerre e adulteri. Il demone che nell'incisione di Dürer s'infilta nell'orecchio del dotto è dunque "il maligno" menzionato nei versi del *Narrenschiff*, che approfitta dell'accidia per penetrare nel corpo dell'uomo e gettare i semi del male, generando lascivia e lussuria in chi dovrebbe invece aspirare alla saggezza e alla giustizia. Ma va spiegata la presenza di una donna in primo piano: il suo modello iconografico è da ricercare nella *Venere Medici*, di cui condivide parzialmente la postura ma non il profilo allegorico-morale; non si tratta, infatti, di Afrodite Urania – la *facies* celeste e pura della dea chiamata a istillare nell'uomo il seme dell'amore divino; non è amore infatti quel che insinua nel dotto attraverso la cavità dell'orecchio, ma la tentazione. Non amore, ma desiderio carnale, che si rivela ingannevole, instabile e precario come la sfera e i trampoli con cui gioca il putto/Cupido ai piedi della viziosa Venere.

Con *La tentazione dell'ozioso* Dürer, in linea con la letteratura moraleggiante in voga quegli anni, descrive i rischi che il sapiente corre quando abbandona la via della prudenza e della temperanza e si

abbandona al vizio. Per dare immagine al monito morale, l'artista ricorre a un modello classico in cui è protagonista il corpo femminile investito però di un'accezione negativa: quella Venere è causa di vizio e di peccato, simbolo della lussuria e instabilità che è un carattere costitutivo della donna – una concezione perfettamente in linea con le idee che si stavano diffondendo in Germania in quegli anni. Sotto lo stesso cielo culturale, Erasmo da Rotterdam si esprime così sullo stesso tema:

Se non fosse per me [parla la Follia], le donne non possederebbero il bene ammaliante della bellezza [...] grazie al quale tiranneggiano anche sui più feroci dei tiranni. [...]. Ma gli uomini le ammirano soprattutto per la loro vena di pazzia [...]. E concedono loro tutto quello che desiderano. [...] Per rendersi conto che questa affermazione è pura verità basti pensare a quante sciocchezze e follie l'uomo è disposto a compiere per guadagnarsi il piacere di un'ora d'amore (Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, ed. it. 2006, 36-37).

Se Erasmo però si prende beffa dell'uomo in generale, condividendo con Brant il disprezzo nei confronti dell'ipocrisia del suo tempo, a partire dalla fine del Quattrocento la trattatistica moraleggiante che si nutre dello stesso clima culturale è ben più violenta nei confronti del genere femminile e contribuirà all'avvio della caccia alle streghe di metà Cinquecento.

Infatti, fra i molti trattati, moralistici o satirici, e i testi letterari che le tipografie di Norimberga davano alle stampe in quegli anni, spicca la nuova edizione di uno dei manuali destinato ad avere un grande successo: il *Malleus Maleficarum* (*Martello delle streghe*), pubblicato per la prima volta nel 1487 a Strasburgo, scritto da due domenicani – Heinrich “Institor” Kramer, che nel 1464 era stato nominato *inquisitor haereticae pravitatis*, e Jacob Sprenger – che poi ebbero l'incarico dal papa Innocenzo VIII di estirpare la stregoneria dalla Germania. Il *Malleus* fu uno dei testi chiave utilizzati da giudici e inquisitori per identificare le streghe e per giustificare e disciplinare la loro persecuzione.

È con il *Malleus*, e grazie ad esso, che si istituzionalizza il crimine della stregoneria e, soprattutto, che si individua un profilo della ‘strega’, da perseguire e condannare in quanto tale, a prescindere dai delitti

commessi: si tratta di un profilo essenzialmente femminile, in quanto si va affermando l'idea di un legame che il diavolo intratterrebbe con la donna (immediato è il prototipo biblico di Eva e il serpente), un legame facilitato dalla lussuria intesa come vizio costitutivo dell'essere femminile. Il *Malleus*, composto con una curiosa commistione di ermeneutica teologica e credenze popolari, è popolato anche da soggetti tratti direttamente dalla mitologia classica: un testo sconcertante e contraddittorio, che però riscuote un enorme successo perché cade in un momento storico assolutamente favorevole – gli anni che precedono e preparano la Riforma. Tra il 1487 e il 1669 il testo fu ristampato in trentaquattro edizioni; due di queste, rispettivamente quella del 1494 e del 1496, per i tipi di una tipografia che a Dürer era più che familiare – quella del suo padrino Anton Koberger (Zika 2003, 321-323).

Nonostante una conoscenza diretta di Dürer del *Malleus* sia indimostrabile, è tuttavia certo il contatto avvenuto in quegli anni tra gli autori del testo e l'Italia, in particolare Venezia. Nel periodo del secondo viaggio in Italia, infatti, Dürer lavora alla splendida pala dedicata alla *Festa del Rosario* (1506), destinata alla decorazione della chiesa di San Bartolomeo a Venezia, commissionata dalla comunità tedesca della Confraternita del Rosario, fondata a Strasburgo dallo stesso Jacob Sprenger.

La prossimità di Dürer al *Malleus Maleficarum* (almeno per la presenza del libro nel 'catalogo' della tipografia del suo padrino a Norimberga) ha indotto parte della critica a cercare in quello stesso testo la fonte dell'incisione delle *Quattro streghe*. Secondo Moritz Thausing, l'ipotesi di una suggestione stregonica nel tema dell'incisione si fonda su un racconto contenuto nel *Malleus* (Thausing [1876] 1882, 214-215): nel capitolo XIII, dedicato al "modo in cui le streghe ostetriche arrecano i danni peggiori", i due autori si servono del racconto in prima persona di una donna "onesta e immensamente devota" e del suo incontro con una strega:

Quando si avvicinarono i giorni del parto, un'ostetrica insisteva in modo importuno perché accettassi il suo aiuto per partorire. Ma io, consapevole della sua cattiva reputazione, nonostante avessi deciso di prendermene un'altra, fingevo, con parole pacifiche, di voler accettare le sue richieste. Poiché giunto il giorno del parto, avevo chiamato un'altra ostetrica, la prima,

una notte (trascorsi solo otto giorni) entra con profondo sdegno nella mia camera con altre due donne; si avvicinarono al letto in cui giacevo [...] e mi trovai priva di forze in tutte le membra e nella lingua che non avrei potuto muovere neppure i piedi [...]. La strega che stava in mezzo fra le altre due, proferì queste parole: “Eccola, la peggiore delle donne, che non mi volle accettare come sua ostetrica, non se la passerà liscia”. E dato che le altre due che stavano al suo fianco la supplicavano: “Non ha mai fatto del male a nessuna di noi”, la strega soggiunse: “Poiché mi ha fatto questa offesa, io voglio tuttavia metterle nelle viscere qualcosa per cui prima di sei mesi, grazie a voi, non proverà nessun dolore, ma, trascorso questo tempo, si struggerà a sufficienza”. Quindi si avvicinò e toccò con la mano il ventre, e mi sembrò che mettesse nelle mie viscere, dopo aver estratto gli intestini, qualcosa che non ebbi la possibilità di vedere (Sprenger, Kramer, *Malleus Maleficarum* [1486-1487] 2006, 248-249)..

Riassumendo: una donna aveva assunto, come di consuetudine, una levatrice per aiutarla durante la gravidanza e poi nel parto, ma ben presto però la donna fu allontanata dalla casa perché sospettata di compiere malefici e praticare la stregoneria; per vendicarsi dell’ingiuria subita, la presunta strega e altre due compagne di Sabba si introdussero nella camera della donna per uccidere il feto nel grembo della madre. Le tre toccarono il ventre della malcapitata, operando un sortilegio. Passati i sei mesi la donna partorì, ma il parto si risolse in un aborto perché, tra grida di dolore, uscirono dal suo ventre soltanto spine di rosa e pezzi di legno.

Nonostante sia forse una forzatura far risalire direttamente al *Malleus* il soggetto dell’incisione, nella prospettiva di un contatto più o meno diretto di Dürer con la trattatistica stregonesca e con gli aneddoti che giravano comunque all’epoca sui malefici delle streghe, il soggetto della rappresentazione potrebbe essere leggibile alla luce della storia del maleficio operato dall’ostetrica malvagia e dalle due complici contro la puerpera. Infatti, nonostante il dialogo gestuale sia in parte coperto dalla presenza in primo piano dei corpi delle donne, facendo attenzione alla direzione dei movimenti delle loro braccia possiamo intuirne la destinazione: tutte tendono verso il centro dell’incisione, che coincide quasi perfettamente con il ventre della donna.

Panofsky rileva la totale mancanza di *pathos*, e di qualsiasi forma di reazione negativa, da parte della donna che subisce il maleficio e in questo senso la vede come:

"[...] Complice e non vittima, e, in effetti, può essere una giovane strega che desidera liberarsi di un "figlio del demonio". (Panofsky [1955] 1962, p. 95)



5 | Martin Schongauer, *Vergine savia*, post 1450-ante 1491, bulino. Musei Civici di Pavia.

Vi è tuttavia, nella figura centrale, un elemento che disturba la quiete patetica che pare essere il mood della composizione, un "indicatore di pathos": la donna posta al centro è immobile e sembra subire un'azione piuttosto che provocarla, ma notiamo che una brezza di origine esterna muove i suoi capelli. È ormai consolidata, grazie agli importanti studi di Aby Warburg sul Rinascimento italiano, l'ipotesi secondo la quale gli "accessori in movimento" siano l'espressione esteriore di un moto interiore. Ma è altrettanto noto che, a differenza del primo Rinascimento italiano, nell'arte tardogotica del Nord, anche figure che non presentano alcuna traccia di movimento fisico o di *pathos*

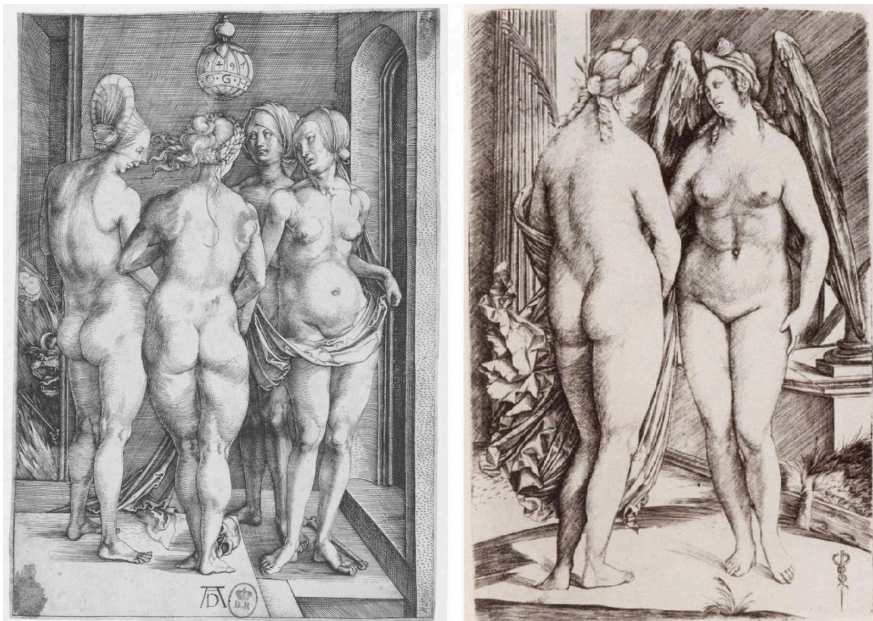
emotivo esibiscono i capelli mossi dal vento: Panofsky porta l'esempio delle *Vergini sagge*, quiete ma con i capelli in agitazione, di Martin Schongauer, notissimo e stimato pittore e incisore di Colmar presso il quale Dürer si reca nel 1492, durante il suo viaggio al Nord, mancando però di incontrarlo perché l'artista era defunto da quasi un anno.

Certamente anche il dettaglio dei capelli mossi, forse dedotto dallo stesso Schongauer, rivela, una volta di più, l'attenzione che Dürer riserva ai modelli classici, ma anche ai maestri contemporanei. In questo senso, anche la classicità delle *Quattro streghe* è ancora influenzata da un certo retaggio gotico, ma che spinge sempre di più verso quello che in Germania sarà chiamato dallo stesso Dürer "Wiedererwachung", il Rinascimento tedesco. Dürer fu, infatti, il primo artista del Nord che "sentì il pathos della lontananza". Resta che il contatto con i modelli antichi, che esercitano su

Dürer un forte ascendente, è sempre mediato dall'arte Rinascimentale italiana:

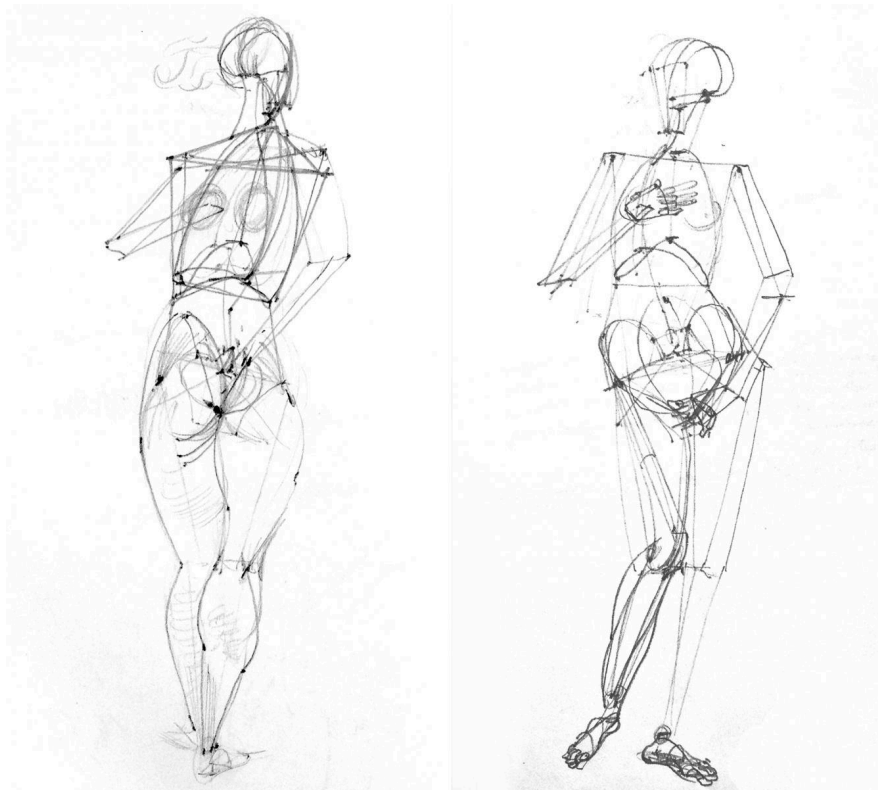
Non c'è un solo caso in cui si possa dire che Dürer ha disegnato direttamente dall'antico, né in Germania, né a Venezia o a Bologna. Egli trovò l'antico solo là dove (secondo la sua confessione di ammirabile franchezza) l'antico già era stato rivissuto per generazioni: cioè nell'arte del Quattrocento italiano, dove il classico gli si presentava in una forma modificata secondo canoni del tempo, ma, proprio per questo, a lui comprensibile (Panofsky [1955] 1962, 264-268).

Tornando alle *Quattro streghe*, l'incisione di Dürer oggetto di questo studio, notiamo che la figura centrale volge le spalle all'osservatore, in una postura che pare attestare rifiuto e negazione. Significativa pare in questo senso anche la posizione delle sue braccia, impegnate a coprirsi il seno e il sesso, in una posizione che riprende la *Venus pudica* medicea, forse per la mediazione di Botticelli o, più probabilmente, dedotta da un'incisione di Jacopo de' Barbari: nella *Vittoria e Fama*, datata alla fine del '500, le due figure femminili sembrano quasi sovrapponibili alle due figure in primo piano, a destra nell'incisione di Dürer. Si noti in particolare l'acconciatura e la postura della donna centrale in Dürer, ma anche la postura del collo, la posizione del braccio sinistro e l'espressione del viso della donna sulla destra, tutti particolari evidentemente dedotti dall'incisione di de' Barbari. Va tuttavia precisato che la questione intorno alla datazione della stampa di de' Barbari e la presunta derivazione del modello di Dürer è ancora un capitolo aperto (Aikema 2018, 346).



Confronto fra 2 | Albrecht Dürer, *Quattro donne nude (Quattro streghe)*, 1497 e 6 | Jacopo de' Barbari, *Vittoria e Fama*, 1495-1500 ca., bulino. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Nell'incisione di Dürer, dunque, la figura centrale può essere letta anche come una sorta di 'Venere rovesciata' e, se è plausibile il collegamento con la storia stregonica dell'aborto procurato, si tratta, anche dal punto di vista tematico e narrativo, di un'anti-Venere che, anziché promettere la rinascita del mondo a primavera, è 'madre di morte'. Infatti la donna rappresentata di spalle non è, come nell'incisione di de' Barbari o nel 'ciclo' mitologico di Botticelli, la protagonista di un'epifania allegorica positiva, ma della sua negazione. La figura compie una rivoluzione intorno a sé e nell'inversione anche la sua essenza si converte.

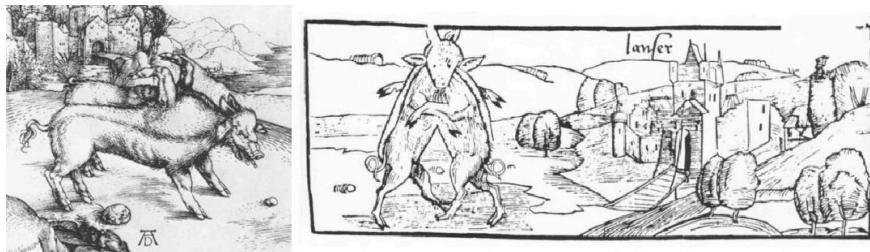


7 | Schema della Venere di Botticelli a confronto con la strega di Dürer (disegno dell'autrice).

L'invenzione del soggetto è perfettamente consonante alla poetica dell'artista: varrà ricordare che secondo Dürer un buon maestro deve essere prima di tutto originale; nota Panofsky sul punto "Chiunque vuole costruire qualcosa sceglie uno schema deliberatamente nuovo, che nessuno ha mai immaginato prima" (Panofsky [1943] 1979; 7). Va considerato in particolare che nel periodo in cui produce le *Quattro streghe* egli si divertiva a produrre "extraordinary and unusual designs" (Sullivan 2000, 355): l'idea doveva essere nuova, unica, creazione originale dell'artista che affermava il suo 'genio' individuale e il suo ruolo, anche nel contesto di una Norimberga tardogotica in cui prevaleva una considerazione dell'arte come artigianato.

Nel repertorio di Dürer convergono così, in competizione con i soggetti religiosi, soggetti bizzarri, allegorico-simbolici, variazioni mitologiche,

invenzioni allegoriche, elementi folclorici e altri soggetti profani attinti da episodi curiosi e fatti di attualità, come nel caso de *La scrofa mostruosa di Landser*, una scrofa nata con otto zampe comparsa nello stesso anni in un foglio volante di Sebastian Brant.



8a | Albrecht Dürer, *Scrofa a otto zampe*, 1496, acquaforte.
 8b | Sebastian Brant, *La scrofa mostruosa di Landser*, 1496.

Fra questi soggetti eccentrici può rientrare anche il tema stregonesco, che permette a Dürer di muoversi in questo terreno non ancora frequentato e che gli concede la libertà di creare e inventare nuovi modelli, come accadrà con *La strega*, copiata a più riprese da artisti nordici e non, fino a fissarsi come modello iconografico. Da sottolineare che le numerose streghe di Hans Baldung Grien sono tutte rielaborazioni da Dürer, ma anche Agostino Veneziano inserisce ne *Lo stregozzo* una copia della strega dureriana.



9 | Agostino Veneziano, *Lo stregozzo*, 1518, bulino, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.

Nell'altro verso, non bisogna dimenticare il lascito dell'arte italiana senza il cui esempio non sarebbe stato possibile per Dürer raggiungere la consapevolezza artistica che ne ha fatto il maestro del Rinascimento tedesco:

Se mai sia possibile dire che un grande movimento artistico è opera di un singolo, il Rinascimento nordico è certo opera di Albrecht Dürer. Michael Pacher aveva saputo acquisire alcuni risultati importanti del Quattrocento italiano; ma solo Dürer seppe intravedere, attraverso il Quattrocento italiano, l'antico. Fu lui ad inculcare all'arte nordica il senso della bellezza e del pathos antichi, della forza e della chiarezza della classicità (Panofsky [1955] 1962, 264-265).

Come suggerisce ancora Panofsky:

La forma statuaria dell'Apollo del Belvedere fu sottoposta alla 'luce contraddittoria' di un cielo notturno e nuvoloso, che riflette lo strano fulgore di un disco solare, oppure viene posta contro lo sfondo ombroso di una foresta. Altre volte gli atteggiamenti e i gesti classici vennero ripresi senza un mutamento radicale della forma, ma furono investiti di un contenuto del tutto diverso. La bellezza pagana dell'Apollo del Belvedere fu sollevata alla sfera della religione cristiana, abbassata, per così dire, al livello della vita quotidiana (Panofsky [1955] 1962, 266).

Concludendo si potrebbe dire che nelle *Quattro streghe* il gesto classico e posato delle tre Grazie è stato ripreso da Dürer e tradotto – o tradito – nel gesto pagano e allo stesso tempo popolare delle quattro streghe, rivelando uno dei punti di forza dell'arte rinascimentale tedesca: l'incontro tra l'erudito e il popolare, tra il colto e il folklorico, tra magia e stregoneria, in una feconda commistione di nuove idee e rappresentazioni che non smettevano di stimolare le menti degli eruditi di Norimberga. A questo proposito Bernard Aikema ha recentemente offerto una nuova lettura che potrebbe risolvere l'enigma interpretativo intorno all'incisione delle *Quattro streghe* (Aikema 2018, 383): si potrebbe trattare di un esempio di "conversation piece", ovvero una rappresentazione dai significati complessi, frutto di una mente ingegnosa ed erudita, e nata anche con lo scopo di stimolare la conversazione di un gruppo di persone di un certo ambiente culturale – come poteva esserlo quello che si riuniva

intorno ai già citati Conrad Celtis (che già Thomas Schauerte ha individuato come la mente dietro al bulino di Dürer) e Willibald Pirckheimer.

Fonti

Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, ed. Johann Bergmann von Olpe, Basel, 1494, tr. it. *La nave dei folli*, a cura di Saba Sardi, Milano 1984.

Erasmus da Rotterdam, *Moriae encomium. Erasmi Roterodami declamatio*, s.l. 1511, trad. it. *Elogio della follia*, a cura di Anna Corbella Ortalli, Milano 2006.

Hartmann Schedel, *Liber chronicarum cum figuris et imaginibus ab initio mundi*, ed. A. Kobleger, Nürnberg 1493.

Heinrich 'Institor' Kramer, Jacob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, Strasburg 1486-1487, trad. it. *Il Martello delle streghe. La sessualità femminile nel 'transfert' degli inquisitori*, a cura di Armando Verdiglione, Milano 2006.

Riferimenti bibliografici

Aikema 2018

B. Aikema (a cura di), *Dürer e il Rinascimento fra la Germania e l'Italia*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio-14 giugno 2018, Milano 2018.

Aikema 2007

B. Aikema, *L'immagine della Riforma, la riforma dell'immagine: problemi di pittura religiosa nel cinquecento fra l'Italia, la Francia e l'Europa*, in *La Réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons et contrastes*, Atti del convegno internazionale, a cura di P. Benedici, S. Seidel Menchi, A. Tallon, École Française de Roma, 27-29 ottobre 2005, Roma 2007, 223-241.

Bartsch [1802-1821] 1980

A. Bartsch, *Sixteenth Century German artists: Albrecht Dürer*, in A. Bartsch, *The illustrated Bartsch (Le Peintre-Graveur)*, 21 voll., Wien 1802-1821, vol. VII, ed. Walter L. Strauss, New York, 1980.

Faedo 2007

L. Faedo, *Dürer e la mitologia antica*, in K. Hermann Fiore (a cura di), *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale, Roma, 10 marzo-9 giugno 2007, Milano 2007, 141-186.

Fara 2007a

G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Milano 2007.

Fara 2007b

G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007.

Fara 2014

G.M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche, 1508-1686*, Firenze 2014.

Neumayr 1822

A. Neumayr, *Vita ed opere di Albrecht Dürer: tratte dagli artisti alemanni*, Venezia 1822.

Panofsky [1943] 1979

E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton 1943, tr. it. *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1979.

Panofsky [1955] 1962

E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, New York 1955, tr. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962.

Sandart [1675] 1925

J. von Sandart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, Nurnberg 1675, hrsg von A.R. Pelzer, Munich 1925.

Schauerte 2012

T. Schauerte, *Peripeteia. Konrad Celtis, die Nürnberger Poetenschule und Dürers 'Ercules'*, in Daniel Hess and Thomas Eser, ed. by, *The Early Dürer*, catalogo della mostra, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 24 maggio-2 settembre 2012, London/New York 2012.

Sullivan 2000

M.A. Sullivan, *The witches of Dürer and Hans Baldung Grien*, "Renaissance Quarterly", Vol. 53, No.2. (2000), 333-402.

Thausing [1876] 1882

M. Thausing, *Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876, Engl. vers. *Albrecht Dürer, his life and works*, 2 voll., Londra 1882.

Warburg [1893] 2003

A. Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vortstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893, tr. it. a cura di E. Cantimori, G. Bing, "*La nascita di Venere*" e la "*Primavera*" di Sandro Botticelli. *Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, Firenze 1966, 1-58.

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Von der "Pathosformel" zum "Gebärdensprachatlas". Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte*, in *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln 2012, 33-50, tr. it. *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*, Rev. di Monica Centanni, Silvia De Laude e

Sabina Pesce; trad. di Alessandra Pedersoli "La Rivista Engramma" n.119 (settembre 2014).

Wind [1958] 1986

E. Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, London 1958, tr. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1986.

Zika 2003

C. Zika, *Exorcising our demons: magic, witchcraft, and visual culture in Early modern Europe*, Leiden 2003.

Zika 2007

C. Zika, *The appearance of witchcraft. Print and visual culture in Sixteenth Century Europe*, New York 2007.

English abstract

At the end of the XV century, Italy was witnessing a great spreading of classical antiquity, thanks to the intervention of the Neoplatonic Florence Academy and the mediation of the most important Italian artists of the time. In the same years, in 1497, in Germany, Albrecht Dürer was printing an engraving called "The four witches", in which the echo of the classical schema of the Three Graces and Venus is clear. Yet in Dürer they are both transformed in a new allegory of disgrace and hate, thanks to the addition of a fourth female figure and the inversion of the position of Venus.

However, Classical models are not the only recognizable influence: there is much of the satirical literature and the condemnation of vices and corruption promoted in Germany as a reaction to the Reformation, but also a possible reference to the treatises on witchcraft that were being published from the end of the XV century. The essay traces the Italian influences – from the scheme of *Three Graces to Victory and Fame* by Jacopo de' Barbari – and the Nordic influences – *Das Narrenschiff*, *Malleus Maleficarum* – to reveal how the Dürer's genius made a bright use of heterogeneous models to give life to a new representation.

Rinascimento magico

Immagini rivissute del museo vivente

Antonella Huber

“Oggi per reazione e per necessità di ricostruzione
le qualità inventive debbono avanzarsi al primo piano.
Oggi dobbiamo soprattutto imparare a raccontare”

M. Bontempelli

“I valori spirituali dell’opera d’arte, nei buoni musei, si rivelano più evidenti, perché trovano nello spazio in cui l’opera vive una dimensione proporzionata alla pienezza espressiva del soggetto rappresentato” (Samonà 1956, 51). Valori spirituali, buoni musei; la ricostruzione dell’Italia del dopoguerra, come ricorda Giuseppe Samonà dalle pagine di Casabella, passa anche per una nuova museografia capace di costruire con l’opera un rapporto rivelatore e promotore di “valori penetrati da un giudizio critico storicamente impegnato”, in spazi nuovi espressamente pensati per “agire emotivamente sulla massa dei visitatori”.

Parlare ancora una volta dei musei italiani del dopoguerra, della museografia etica della ricostruzione, potrebbe sembrare pleonastico alla luce di una letteratura quasi infinita che ne ha analizzato tutti gli aspetti possibili: dall’architettura al design, dalla storia degli allestimenti alla fortuna critica, dai problemi di conservazione e restauro a quelli delle inevitabili e più o meno sofferte revisioni. Convinzioni e condizioni sono ormai inconfondibili, tesi ed argomenti decisamente lontani, tramontati dal nostro orizzonte culturale, se è vero come è vero che i recenti nuovi allestimenti dei musei italiani guardano con nostalgia piuttosto alla lezione ottocentesca che ai paradigmi di quella stagione, ormai scheletri di creature estinte da tempo che gli studiosi analizzano con gusto autoptico.

Certo alcuni nomi come Scarpa, Albini, BBPR sono entrati nella leggenda al punto di tentare di rendere definitivo ciò che era mutevole e rimpiangere con sguardo impotente ciò che è perduto. Castelvecchio a Verona, San Lorenzo a Genova, Palazzo Abatellis a Palermo sono opere a pieno titolo; nelle intenzioni dei progettisti musei leggeri per scelta e dinamici per antonomasia, oggi la loro stessa fortuna li obbliga alla durata: la modalità “*non-frozen*” (Obrist 2001, 100) di pensarne la funzione e di presentarne le collezioni è diventata “*frozen*” con la inaspettata conseguenza di riaccreditarli nel contemporaneo come opere in sé, quasi come installazioni, la cui efficacia, però, sbiadisce nel tempo misurata con l’usura insidiosa della vita assente.

Di tanta “buona” museografia autentiche resistono le immagini, spesso ancora in grado di trasmettere il senso sottile di quello che Samonà chiama “i valori spirituali dell’opera d’arte”.

Dalle sequenze fotografiche dello sviluppo dei cantieri ai raffinati punti di vista degli allestimenti appena inaugurati, le immagini sono ancora vivide e cariche di suggestione. L’intenzione però non può essere quella di farne modello nell’anacronistica ipotesi di produrre replicanti; modesti sono gli epigoni e scialbi gli imitatori che ci hanno provato, l’incantesimo non si è ripetuto, la formula non ha funzionato. Anche le moderne riedizioni di molti allestimenti nell’insidiosa pratica così in voga del *re-enactment*, hanno un che di falso, inevitabile certo e non sempre così utile alla comprensione storica, impoveriscono il dispositivo già privato del tuo tempo e del suo pubblico, producendo falsificazioni non confrontabili neppure con la pratica scenica dei riallestimenti teatrali.

Per cogliere l’autentico valore di quegli interventi, per comunicare pur debolmente l’impressione che generarono, la ricostruzione non pare la strada più efficace.

Ci piace invece parlare di magia visiva, cercare di comprendere il senso che continuano ad avere oggi certe apparizioni in bianco e nero, che a più riprese fanno incursione nel nostro immaginario saturo di colori e forme, e chiederci perché esse sprigionino la forza misteriosa di un sortilegio, come “evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future” (Bontempelli [1926] 2006, 35).



1 | *Sala Verde o dei Portali rinascimentali*, Milano, Castello Sforzesco, progetto BBPR, foto P. Monti 1956.

A Milano nel marzo del '56 è un'immagine quasi cinematografica quella che si materializza davanti agli occhi increduli dei primi visitatori del rinnovato Castello Sforzesco: il Rinascimento dei cavalieri di ventura e delle fortificazioni sembra prendere vita varcando la soglia della sala Verde, magistralmente architettata come un esercito di quattordicimila lanzichenecci che oltrepassa il Brennero e invade la Pianura Padana. Sul lungo asse stanno ritti, isolati, a intervalli regolari, tre grandi archi monumentali, ad iniziare dal sontuoso portale del Banco Mediceo di Michelozzo, un tempo murati alle pareti.

Sotto i grandi portali una suggestiva parata di armature e di armi condivide arditamente lo stesso spazio del visitatore, immerso così in una suggestione senza precedenti. Anche l'imponente Pusterla dei Fabbri, un tempo murata all'esterno della fortificazione, liberata dall'architettura torna frammento tradotto in soglia monumentale, *incipit* solenne del percorso di visita, passaggio anche simbolico tra l'atrio e la sequenza prospettica delle prime tre sale dedicate alla scultura.

È un progetto ardito quello che prende vita in quei frenetici anni della ricostruzione sotto la regia del giovane direttore Costantino Baroni e l'azione coraggiosa dello studio BBPR, gli architetti Belgiojoso, Peressutti e Rogers, ormai senza Banfi, morto a Gusen nel 1945.

Il progetto mescola una nuova idea di restauro e di museo liberati da ogni segno ambiguo dell'allestimento precedente, così fortemente segnato dalle fantasiose invenzioni di Luca Beltrami (cfr. Bellini 2001). "Vecchi pretenziosi musei-falansteri stivati a non finire in sedi monumentali, declassate da Regge a piranesiani bazar di robivecchi", così Baroni liquida la lunga stagione dei musei in stile e apre per Milano quella del *museo vivente* (cfr. Baroni 1956).

Un compito non facile ispirato al valore etico dell'autenticità nella chirurgica volontà di distinguere il falso dal vero, reso ancora più difficile

dal carattere stesso del museo del Castello, composto da una vasta collezione di frammenti e alloggiato in un complesso monumentale stratificato, per secoli rimaneggiato e uscito assai malconco dagli incendi del 1943. Per il drastico ridisegno di tutto l'edificio e il riordino delle collezioni Baroni orienta il lavoro degli architetti nel solco di una nuova museografia interpretativa e fa fronte ai diversi gradi di ripristino in tappe successive con un lungo cantiere durato quasi dieci anni. Gli architetti si cimentano nel difficile confronto con la storia impegnandosi "a completare l'ambiente, intorno ai singoli episodi figurativi, con altri di loro creazione che riuscissero [...] a conferire una più animata ricchezza di contenuto atmosferico intorno ad ogni opera o gruppo di opere, richiamandovi intorno quel tanto di attenzione che il soggetto richiede, creando cioè un rapporto più evidente fra opere, quasi sempre frammentarie, atmosfera e pubblico" (Samonà 1956, 51).

Si trattava di dare alla tradizione un'interpretazione moderna fatta di suggestioni, di segni allusivi più che di ricostruzioni, una messinscena "facilmente accessibile alla intelligenza delle masse" che facesse leva su una "spontanea emotività" e sul "bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose" (Belgioioso, Peressutti, Rogers 1956, 189).

Per gli architetti, i precedenti e i modelli erano tutti nordici: da un lato la lezione olandese con i progetti di Berlage e Van de Velde, dall'altro quella tedesca con le proposte di Behrens e Mies van Der Rohe (cfr. Bassi 1962; Basso Peressutti 2005).

Per gli aspetti museologici Costantino Baroni poteva avvalersi dei contributi transdisciplinari di un acceso dibattito internazionale, spesso riportati sulle pagine delle riviste specializzate (cfr. Moses 1934; Magagnato 1953; Argan 1955 e gli atti della conferenza di Madrid del 1934, AAVV 1935).

Ma più che i nuovi principi di teoria e tecnica, raccolti nei due ampi volumi degli atti della conferenza franco-spagnola, contarono per Baroni, critico militante di larga e aperta sensibilità, i suoi convincimenti di studioso appassionato di arte lombarda e di docente di storia dell'arte medievale e moderna alla Cattolica, di cui il riallestimento del Castello Sforzesco non fu che l'epilogo più spettacolare. Conservatore alle collezioni civiche dal

1938, ne è conoscitore espertissimo e diventa direttore reggente nei difficili anni del dopoguerra.

Ne immagina e subito ne intraprende il totale riassetto mirando a fornire “una chiara e a tutti accessibile dimostrazione di quei valori artistici che più gli erano cari” (Dell’Acqua 1956, 95). Al museo intende affidare un ruolo attivo senza nostalgia perché non è pensabile:

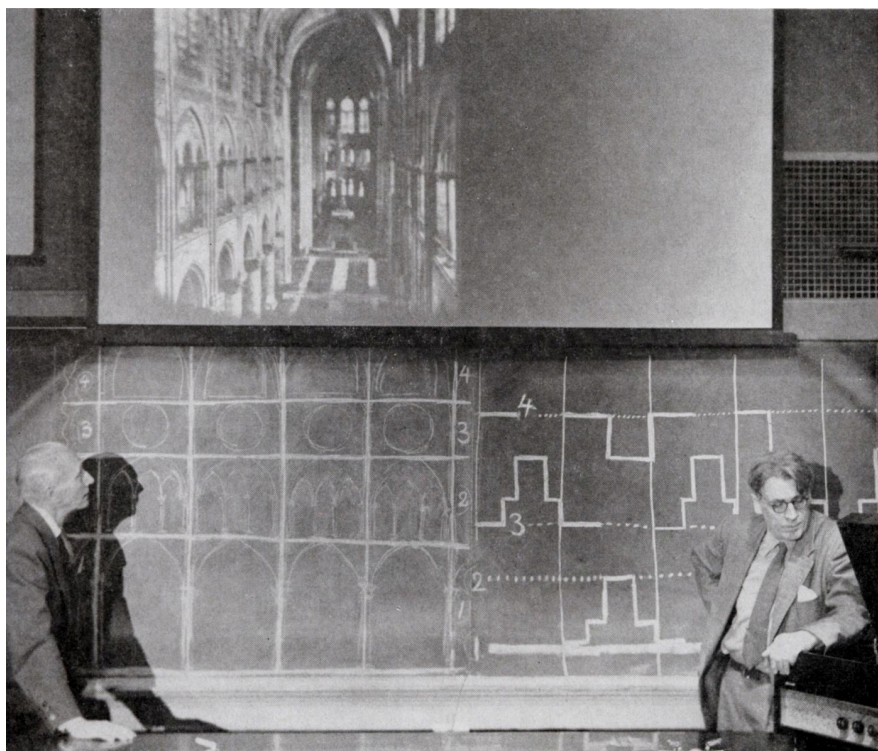
“voler ritornare sic e simpliciter all’antico, anche per ciò che concerne istituti culturali che possono realizzare una loro utilità pratica solo quando, da uno stato di agnostico conservatorismo siano recati sul piano di una decisiva efficienza segnaletica ai fini della formazione e dell’orientamento del gusto, adeguandosi nello stesso tempo a quel senso di libertà spirituale e di modernità a cui senza arbitrio può esser rapportata la storia che nei suoi valori più vivi sempre si definisce attuale e perciò produttiva” (Baroni 1956, 168).

Una posizione distante, se non nella teoria certo nella pratica, da quella di Fernanda Wittgens sua coetanea, direttrice della Pinacoteca di Brera che, se da un lato aderisce al museo vivente, organizzando tra l’altro, già a partire dal 1951, corsi per maestri e professori, visite guidate serali per associazioni di fabbrica e per circoli impiegatizi, di fronte al problema del ripristino del museo e del riallestimento delle sale opta piuttosto per il recupero della tradizione, espressa dall’autorevole figura dell’architetto Portaluppi, ormai quasi settantenne.

Baroni si adopera invece per realizzare anche nella forma quel *museo vivente* che è determinazione museografica ma anche “proiezione particolare di una concezione di vita, di cultura, di educazione” (Ragghianti 1959, 21), inaugurata qualche decennio prima nella radicalità dei suoi principi da un altro giovane storico dell’arte il tedesco Alexander Dorner.

“Non è più possibile fondare lo sviluppo della creazione figurativa su idee o categorie umane eternamente identiche. La forza trasformatrice della vita è tanto profonda e intensa da dissolvere ogni unificazione statica. Capire questo fatto significa essere condotti verso una nuova filosofia della storia dell’arte, non solo, ma anche verso una nuova estetica e verso

un nuovo tipo di museo, verso una filosofia che influenzi con una forza fin qui sconosciuta tutta la nostra condotta nella vita” (Dorner 1964, 8).



2 | Alexander Dorner con Paul Boepple illustrano lo sviluppo dell'architettura interna della cattedrale di Notre-Dame confrontata con la notazione musicale delle composizioni medievali di Perotinus (in Cauman 1958).

Educato a Berlino dal Goldschmidt, Dorner scopre presto la vitale esperienza viennese di Riegl di cui, come ricorda Ragghianti, “cercò di dimostrare praticamente, in tutta la sua vita professionale, il processo di evoluzione nei tipi di visione, o meglio di *Kunstwollen* successivi” (Ragghianti 1959, 21). Conservatore e poi direttore del Landesmuseum di Hannover nei gloriosi giorni di Weimar concepisce una drastica revisione della funzione del museo e in pochi anni la traduce in forma.

A quel tempo i musei tedeschi vivevano tutti, per mimesi o per difetto, all'ombra delle sistemazioni in stile di Bode. Innamorato del Rinascimento italiano, tra i fondatori dell'Istituto di Storia dell'Arte a Firenze, allo

scadere del diciannovesimo secolo Bode mette mano con grande libertà interpretativa alla risistemazione dei musei di Berlino e nel 1904 concepisce e realizza il suo museo modello, il Kaiser Friedrich Museum, paradigma di tanti allestimenti successivi non solo in Germania.

Ma Hannover non è Berlino; per una serie magica di coincidenze, tra le altre la presenza fino al 1925 del Bauhaus di Walter Gropius e l'attività instancabile della Kestner-Gesellschaft, Hannover è la città in cui per pochi importantissimi anni si incontrano molti dei protagonisti delle avanguardie europee, Kurt Schwitters con il suo Merzbau e poi Kandinsky, Klee, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Moholy Nagy, Herbert Bayer e molti altri (cfr. Helms, Dorner 1963 cit. in Zuliani 2016).

In questo clima Dorner, staccandosi decisamente dallo storicismo sia italiano che tedesco, matura la sua idea di museo come organismo vivente, la cui funzione è "assisterci nella trasformazione che avviene nella nostra società, aiutandoci a capire le energie creative del nostro tempo e sottolineando, nell'arte del passato, le sue relazioni col presente" (Ragghianti 1959, 24).

La convinzione che l'arte del passato abbia una feconda relazione con il presente rappresenta il centro della sua riflessione museografica e costituisce l'assunto teorico che ne ispira l'azione di rilettura e di riscrittura delle collezioni.

Ad Hannover trasforma le sale del museo in una successione di esperienze ambientali: le opere, drasticamente ridotte, sono calate in una dimensione spaziale tutta nuova, *atmosphere rooms* pensate per suggerire al visitatore non più la singolarità del capolavoro ma il suo contesto, la complessità dei legami con il suo tempo e con la sua funzione. Una operazione critica sul passato pensata per il presente, fortemente condizionata dall'idea dell'evoluzione lineare dell'arte. Dal medioevo al presente, con Dorner il museo di Hannover offre al visitatore una narrazione continua liberata da sovrastrutture di gusto antiquario, tipiche delle *period room*, sostituite da veri e propri dispositivi museografici in grado di restituire, in maniera sintetica e a volte sensoriale, le qualità essenziali di un determinato momento della civiltà artistica presa in esame. Si trattava di declinare nello spazio un paradosso temporale: allestire ambienti specifici in ordine alla

successione delle grandi periodizzazioni della storia dell'arte e nello stesso tempo svincolarsi da ogni scelta chiusa in termini di gusto e di arredo. Il clima di ogni epoca era tradotto non più in rappresentazioni ma in visioni, ben governate dalla regia maniacale di Dorner, che redige guide specifiche per ogni parte della nuova narrazione, non esitando a usare il linguaggio parlato e la musica. Il colore assume un ruolo primario, sfondi e comparti, corrispondenti a visioni storiche tradotte in termini di astrazione, sono protagonisti della narrazione: il buio freddo e misterioso delle sale del Medioevo si schiude al chiarore magico dei volumi perfetti dedicati al Rinascimento, per poi perdersi tra i tendaggi sfuggenti delle sale barocche. La luce artificiale contribuisce al controllo delle sensazioni, il mondo presente non è più lo spazio del museo ma quello interiore del visitatore.

È una rivoluzione tutta interna che procede per sostituzioni, per metamorfosi: una dopo l'altra le sale in stile diventano spazi d'atmosfera. Un museo senza architetti fatto di ambienti quasi concettuali, eterotopici ante litteram, costruiti con l'intenzione di offrire al visitatore non tanto una più o meno ordinata successione di opere, quanto una vera esperienza temporale ottenuta per effetti subliminali abbandonando ogni falsificazione (Zuliani 2016, 325).

Per Dorner l'arte è "un'esperienza essenzialmente storico-psicologica", un fattore necessario per la costruzione dell'uomo nuovo in cui confluiscono avvalorandosi tutti i linguaggi.

Magistrale a questo proposito la lezione nella quale illustra, in collaborazione con Paul Boepple maestro di coro e pedagogo svizzero, lo sviluppo dell'architettura interna della cattedrale di Notre-Dame, confrontata con la notazione musicale delle composizioni medievali del maestro Perotinus, esponente di spicco dell'omonima scuola (Cauman 1958, 118).

Il suo pragmatismo, che solo nel 1938 in America scopre il John Dewey di *Art as Experience*, dedicato dall'autore al grande collezionista Albert C. Barnes "con animo grato", mal si concilia però con l'idealismo europeo, dove artisti e critici lo accusano di non comprendere la singolarità dell'opera d'arte quando per ragioni didattiche usa ogni mezzo a sua

disposizione: copie, riproduzioni, ricostruzioni, fotografie di vita e costume.

Con la fine di Weimar l'esperienza tedesca del *museo vivente* si interrompe. Dorner si trasferisce negli Stati Uniti, dove assume la direzione del Museo di Providence, realizzandone in poco tempo il totale riordinamento. I criteri sperimentati ad Hannover e poi teorizzati in *The Way Beyond "Art"*, una sorta di testamento poetico la cui introduzione è affidata a Dewey, trovano a Providence la completa attuazione, "senza limitazioni di mezzi e senza ostacoli" ma certo, come sottolinea Ragghianti, privi dell'impeto polemico e delle geniali intuizioni degli anni giovanili (Ragghianti 1969, 31).

Di quella breve stagione resta, emblematico e intramontabile, il *Kabinet Der Abstrakten*, l'*atmosphere room* pensata per l'arte astratta, ambiente-macchina realizzato in collaborazione con El Lissitzky come ultimo tassello della sequenza narrativa del museo di Hannover; una tempesta perfetta nel sistema della percezione ancora tutta rappresa in pochissimi scatti in bianco e nero.



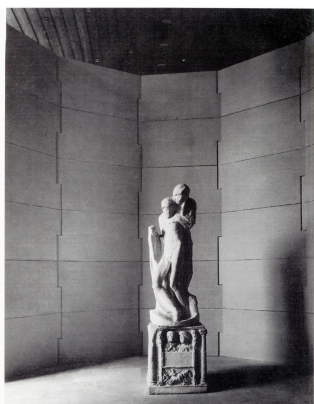
3 | El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, Hannover, Landesmuseum 1930.

Fotografie diventate nel tempo parte essenziale di una vera e propria mitizzazione e oggetto di una volontà di ripristino per una serie di musealizzazioni forzate a volte paradossali, ma la ricostruzione non ci cattura come ci cattura l'immagine. (cfr. Dulguerova 2010, 53-71; Royer & Gourmel 2014, 117-209; Zuliani 2016, 321-339).

Le immagini funzionano meglio, funzionano sempre anche "in maniera doppia, dialettica o duplice" e possiamo manipolarle. Esse mostrano e nascondono allo stesso tempo, portano una certa verità e una certa finzione ed è assai rischioso tradurle in forma.

In esse sopravvive qualcosa di miracolosamente intatto in grado di acquistare un valore inatteso ben al di là del documento, prolungandosi fino ad appartenere di fatto ad una nuova contemporaneità "nella misura in cui è capace di modificare il nostro pensiero, cioè di rinnovare il nostro linguaggio e la nostra conoscenza del mondo" (cfr. Didi-Huberman 2015).

Per il *Kabinet Der Abstrakten* ormai perduto, come per il magico Rinascimento del Castello Sforzesco sopravvissuto in tracce, restano le fotografie, *images survivantes* (cfr. Didi-Huberman 2002), *Nachleben* appunto, fantasmi capaci però di trasmettere il pathos. *Engrammi* sui generis in cui l'esperienza si deposita sotto forma di energia capace di riattivarsi a distanza di tempo, a contatto con nuovi vissuti, e di liberare, nell'incontro con il presente, le esperienze emotive che hanno segnato la loro storia.



4 | Sala degli Scarlioni, Milano, Castello Sforzesco, sistemazione della *Pietà Rondanini* progetto BBPR, foto P. Monti 1956.

Così la metafisica nicchia in pietra serena e legno d'ulivo, nuova arca o ventre divino, pensata dai BBPR per accogliere l'unità inseparabile della *Pietà Rondanini*, oggi abbandonata come una vecchia astronave al fondo di uno spazio del Castello non più comprensibile, riprende vita e funzione solo nelle immagini capaci ancora di giustificare il senso.

Per la stagione del *museo vivente*, al posto di una impossibile resurrezione formale, vorremmo piuttosto una rilettura di quelle immagini e del loro immaginario, un montaggio, un attraversamento dell'opera per dettagli, un'archeologia del frammento senza ricostruzione, un abaco di segni

senza velleità teoriche, senza aspirazioni di ripristino ormai svuotate di vita. Per ottenere, come scrive Bontempelli, per approssimazioni e riprese "quella mezza atmosfera che più di qualunque sorta di spiegazione vale a dare il senso del mistero delle cose quotidiane e iniziare i lettori a penetrare per proprio conto la profondità."

D'atmosfera si tratta, dunque e di un saper narrare in forma tutta visiva secondo le aspirazioni più nobili del *museo vivente*. Storie possibili che pur legate ad un testo esaurito, sono pur sempre parte del testo complesso di quello che chiamiamo contemporaneo, perché imprevedibilmente ancora capaci di corrispondenze fantastiche. Una riconquista dell'immagine fatta con gli occhi di oggi sottoposti ad una smaterializzazione costante e perciò pronti a questa operazione azzardata di unire, scartare, confrontare le immagini per "fare scena", per rendere attuale e presente ciò che nello spazio fisico è tramontato da tempo.

Il Castello Sforzesco con i suoi uomini in armi, irti e fieri su cavalli di pietra o eternamente sdraiati su letti di marmo, con le sue dame immobili e pensose in nostalgica posa, è ancora lì ma quel Rinascimento, così come la sala astratta di Hannover periodicamente ricostruita, resta magico solo in fotografia.

“Il compito più urgente e preciso del secolo Ventesimo sarà la ricostruzione del Tempo e dello Spazio [...] e unico strumento del nostro lavoro sarà l’immaginazione” (Bontempelli [1926] 2006, 15). Una silenziosa teoria di dettagli può forse ancora oggi dare conto del virtuoso intreccio di formule di pathos che negli anni difficili tra le due guerre trasforma il museo nel laboratorio di una umanità rinnovata. Così nella Milano annichilita dei primi anni della ricostruzione, il Castello Sforzesco diventa il teatro di un Rinascimento fantastico, più letterario che storico, ma un Rinascimento/rinascita fatto di virtù e di coraggio ben scolpite nella pietra, e fieramente ripensato alla luce di quell’“idea della magnificenza civile”, ormai irriconoscibile, che resta tuttavia il carattere più alto del nostro primo dopoguerra e che nel museo elaborava uno dei propri non occasionali luoghi simbolici (cfr. Cattaneo 1993).

In memoriam Carlo Bassi 1923-2017

“Giro tra le rovine di Milano. Perché questa esaltazione in me? Dovrei essere triste e invece sono formicolante di gioia.

Dovrei mulinare pensieri di morte e invece pensieri di vita mi battono in fronte come il soffio del più puro e radioso mattino.

Perché? Sento che da questa morte nascerà nuova vita. Sento che da queste rovine nascerà una città più forte, più ricca più bella.

Fu allora, a Milano che in silenzio tra me e il tuo cuore ti feci una promessa.

Tornare a te. Chiudere in te la mia vita. Tra le tue pietre, sotto il tuo cielo, tra i tuoi conchiusi giardini [...]

Sotto il portone del numero 30 in via Brera questa insegna: *Impresa Pulizie Speranza*. Che aggiungere? E’ detto tutto.”

Alberto Savinio

Nota bibliografica

Sugli aspetti poetici della ricostruzione:

Bontempelli [1926] 2006

M. Bontempelli, *Realismo magico*, “Critica Fascista” 22 (1926), in *Realismo magico e altri scritti*, Abscondita, Milano 2006, 14.

Cattaneo [1941] 1993

C. Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, Libreria Salto, Milano 1941. Ripubblicato da Jaca Book, Milano 1993.

Savinio 1944

A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Bompiani, Milano 1944.

Per cogliere il clima del dibattito sulla museografia italiana del dopoguerra fra restauro, architettura e allestimento:

AAVV 1935

Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art: conférence internationale d'études, Madrid 1934, vol. I e II, Office International des Musées, Paris [s.d.] 1935. Reprint Goppion, Trezzano sul Naviglio (Milano) 2011.

Argan 1955

G. C. Argan, *Problemi di museografia*, "Casabella Continuità" 207 (1955), 65-67.

Baroni 1956

C. Baroni, *Significato di un recupero in Il museo d'arte antica al Castello Sforzesco*, fascicolo monografico di "Città di Milano" 3/73 (1956/marzo), 139-146; cfr anche C. Baroni *Interesse di un museo*, 168-186.

Bassi 1962

C. Bassi, in R. Aloï, *Musei: architettura, tecnica*, U. Hoepli, Milano 1962.

Basso Peressut 2005

L. Basso Peressut, *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Lybra Immagine, Milano 2005.

Belgioioso, Peressutti, Rogers 1956

L. B. Belgioioso, E. Peressutti, E. N. Rogers, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, "Casabella Continuità" 211 (1956), 51-68.

Bellini 2001

A. Bellini, *Luca Beltrami ed il restauro del Castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami e il Castello Sforzesco*, catalogo della mostra, Grafiche Somalia, Cormano (Mi) 2001.

Bonfanti, Porta 1973

E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973 (in particolare, il paragrafo dedicato al Castello Sforzesco, 150-156).

Dalai Emiliani [1987] 2008

M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in AA.VV., *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Ed. di Comunità, Milano 1987, ripreso in M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008, 77-119.

Dell'Acqua 1956

G. A. Dell'Acqua, *Necrologio di Costantino Baroni*, "Bollettino d'Arte", I/XLI (1956/gennaio-marzo), 95.

Labò, Pane 1958

M. Labò, *A favore del museo* e R. Pane, *Riserve sul Museo*, "L'architettura, cronache e storia" 33 (1958), 154 e 162-163.

Magnagnato 1953

L. Magnagnato, *Il museo attivo*, "Comunità", 17/VII (1953/febbraio), 56-59.

Magagnato 1958

L. Magagnato, *Esperienza storica e architettura moderna*, "Comunità" 8 (1958), 62-67.

Magagnato 1962

L. Magagnato, *Musei e leggi per gli architetti italiani*, "Comunità" 99 (1962), 54-63.

Morello 2008

P. Morello, *La museografia del dopoguerra. Opere e modelli storiografici*, in F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano 1997, 392-417.

Moses 1934

E. Moses, *I musei viventi*, "Casabella" 73/VII (1934/febbraio).

Ragghianti 1959

C. Ragghianti, *Museo vivente*, "Sele Arte" 39 (1959), 21-31.

Samonà 1956

G. Samonà, *Un contributo alla museografia*, "Casabella Continuità" 211 (1956), 51-68.

Sulla figura di Alexander Dorner e sul museo vivente:

Caumann 1958

S. Caumann, *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner*, New York University Press, New York 1958. Anche in edizione tedesca *Das lebende Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dorner*, Fackelträger-Verlag, Hannover 1958.

Dewey [1934] 1967

J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Black & Co, New York 1934; tr. it. *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1967.

Dorner [1958] 1964

A. Dorner, *The Way Beyond "Art"*, New York University Press, New York 1958; tr. it. *Il superamento dell'"arte"*, Adelphi, Milano 1964.

Helms, Dorner 1963

D. Helms, L. Dorner, *The 1920's in Hannover: An Exhibition in Hannover, Germany*, "Art Journal" 3/22 (1963), College Art Association, 140-144.

Zuliani 2016

S. Zuliani, *Alexander Dorner, The way beyond 'museum'*, "Piano B" 1/1 (2016), 321-340.

In relazione all'interpretazione delle immagini e alla pratica del *re-enactment*:

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, Paris 2002.

Didi-Huberman 2015

G. Didi-Huberman, *La condizione delle immagini. Intervista con Frédéric Lambert e François Niney*, "Doppiozero", 31 marzo 2015.

Dulguerova 2010

E. Dulguerova, *L'expérience et son double. Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie*, "Intermédialité. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies", n. 15 "Exposer/Displaying", Université de Montréal, Montréal (Québec), 2010.

Leleu 2005

N. Leleu, *Mettre le regard sous contrôle. Répliques, copies et reconstitutions au XXe siècle: les tentations de l'historien d'art*, "Les Cahiers du Mnam" 93 (Paris 2005).

Ferriani, Pugliese 2009

B. Ferriani & M. Pugliese (a cura di), *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, introduzione di Germano Celant, Mondadori/Electa, Milano 2009.

Greenberg 2009

R. Greenberg, *Remembering Exhibitions. From Point to Line to Web*, "Tate Papers" 12 (London 2009).

Royer & Gourmel 2014

É. Royer & Y. Gourmel, *Les Fleurs américaines*, catalogo della mostra, Frac île-de-France / Le Plateau 2012/2013, Ed. Museum of American Art (MoAA), Berlin / Frac île-de-France, Paris 2014, in particolare A.H. Barr Jr., *Les Cabinet des abstraits et le récit moderne*, 117-209.

Obrist 2001

H. U. Obrist, *Installation are the Answer. What Is the Question?*, "Oxford Art Journal" 2/ 24 (2001), 93-101.

English abstract

Starting from the evocative pictures of the Milan Castello Sforzesco museum's rooms dedicated to the Renaissance in the 50s BBPR architects project, the reflection intends to propose a new glance into the striking effects of photography in contrast to the very current but much less evocative re-enactment practice. The revolutionary transition from the historical setting museography, with typical period rooms of the late nineteenth century or the early twentieth century, to the atmosphere museography, since the mid-twenties takes the name of living museum.

The *Living Museum* was a new theory giving to the museum a new educational role, developed in northern European area by special museum's directors as Alexander Dorner, Hannover Landesmuseum's lead since 1925. The new rewriting of the collections proposed by Dorner for the Hannover Landesmuseum, from the Middle Ages to the present, was totally detached from any antiquarian taste in favor of the atmosphere rooms, a new museographic device able to give a synthetic return to the essential qualities of a given time of Western artistic civilization. During the post-war reconstruction, the living museum's lesson profoundly marks the Italian museographic debate on the need for new exhibition criteria freed from the logic of in stile furnishing. A not easy task inspired by the ethical value of authenticity in the surgical will to distinguish the false from the true, fundamental for our country after the dramatic wartime and long dictatorship. The Costantino Baroni's reinterpretation of the Castello Sforzesco collections in the BBPR project started in 1954, represents an exemplary case of this process. Through the use of elements of a heterogeneous nature, the museology and architectural project worked on the relationship between artwork, space and time with contemporary interpretative tools, to involve the visitor in a real experience, able to fill the temporal gap without falsifications. The evocative black-and-white pictures of the project, taken during the construction work and immediately after the inauguration, give back us a new museum's idea where the visitor and the artwork are both actors of the new storytelling. Today these pictures are the essential element of the practice of re-enactment or redo, but as original images, they are above all unrepeatable witnesses of the living museum's atmosphere. After all, just the images are authentic, vivid, accessible, beautifully devised. They are still suggestive per se, not as a model to remake but as a magic visual machine, they keep saying somethings hidden, they release the mysterious strength of a spell.

Architetture dell'eco

Vincenzo Scamozzi e Athanasius Kircher, alle origini della scienza acustica

Elisa Bastianello

Aristotele, Vitruvio e i fondamenti dell'acustica architettonica

Nel *De architectura*, l'unico trattato di architettura pervenutoci dall'antichità, Vitruvio parla in più occasioni delle qualità acustiche degli spazi. Sebbene, come vedremo, almeno alla metà del XVIII secolo l'acustica non esista ancora né come scienza né come definizione (e anche l'uso del termine in questo articolo è tecnicamente anacronistico), il problema della relazione fra spazi e suoni era ben chiaro nella mente del trattatista, ma era un tema attinente all'ambito degli studi musicali. Fra le conoscenze necessarie all'architetto che Vitruvio elenca nel libro I, quella della musica è raccomandata in quanto si applica a vari ambiti, dall'uso corretto delle proporzioni armoniche alla messa a punto delle macchine da guerra, fino all'intonazione dei vasi acustici nei teatri. Anche se nel testo del trattato latino non è possibile identificare un capitolo dedicato specificamente all'acustica, quando sono richiamati i principi relativi alla trasmissione, propagazione e riflessione dei suoni (e rumori) nello spazio, essi sono identificati e applicati a fini squisitamente architettonici: si trovano soprattutto nel libro V dedicato agli edifici pubblici e in particolare ai teatri. Il trattato vitruviano fornisce informazioni sulla propagazione del suono nello spazio in forma sferica (*De arch.* V, 3), ma anche sulle diverse forme di interazione del suono con le pareti.

Peraltro, le proprietà riflessive delle superfici compatte e lisce o quelle assorbenti di materiali come lana e spugna non costituivano certo una novità; erano infatti già state evidenziate da Aristotele nel *De Anima* laddove, dedicando un intero capitolo all'acustica e all'eco, proponeva un parallelo con una palla che rimbalza o, metafora più convincente, con la luce che è sempre luce riflessa e che si definisce grazie alla sua ombra:

ὥσπερ δ' εἵπομεν, οὐ τῶν τυχόντων πληγῆ ὁ ψόφος· οὐθένα γὰρ ποιεῖ ψόφον ἔρια ἂν πληγῆ, ἀλλὰ χαλκός καὶ ὄσα λεία καὶ κοίλα· [...] ἡχώ δὲ γίνεται ὅταν, ἀέρος ἐνός γενομένου διὰ τὸ ἀγγεῖον τὸ διορίσαν καὶ κωλύσαν θρυφθῆναι, πάλιν ὁ ἀήρ ἀπωσθῆ, ὥσπερ σφαῖρα. ἔοικε δ' αἰεὶ γίνεσθαι ἡχώ, ἀλλ' οὐ σαφής, ἐπεὶ συμβαίνει γε ἐπὶ τοῦ ψόφου καθάπερ καὶ ἐπὶ τοῦ φωτός· καὶ γὰρ τὸ φῶς αἰεὶ ἀνακλᾶται (οὐδὲ γὰρ ἂν ἐγένετο πάντῃ φῶς, ἀλλὰ σκότος ἔξω τοῦ ἡλιουμένου), ἀλλ' οὐχ οὕτως ἀνακλᾶται ὥσπερ ἀφ' ὕδατος ἢ χαλκοῦ ἢ καὶ τινος ἄλλου τῶν λείων, ὥστε σκιὰν ποιεῖν, ἢ τὸ φῶς ὀρίζομεν.

Come abbiamo detto, non tutte le cose che vengono colpite emettono suono; ad es. la lana se viene battuta non produce alcun suono, come invece il bronzo e in generale tutte le cose che sono lisce e compatte [...]. L'eco si produce quando una massa d'aria viene fatta rimbalzare da altra aria che fa massa perché è all'interno di una cavità che la limita e ne impedisce la dispersione, come fosse una palla. A quanto pare l'eco si produce sempre, ma non sempre è udibile. Quello che accade al suono pare essere analogo a ciò che accade alla luce: la luce è sempre riflessa (altrimenti la luce non sarebbe diffusa ovunque, ma al di fuori di ciò che è illuminato dal sole ci sarebbe ombra); ma la luce non si riflette allo stesso modo in cui viene riflessa dall'acqua, dal bronzo e da altre superfici lisce; cosicché non sempre produce l'ombra, che è il segno che definisce la luce (Arist. *De An.* II, 8).

Invece, l'attenzione di Vitruvio non si limita alla speculazione teorica sulla generazione dei suoni, ma si concentra sulle applicazioni architettoniche di questi effetti. Parlando dei tribunali, per esempio, nel *De architectura* si cita esplicitamente la necessità di inserire a metà altezza delle pareti delle cornici, con lo scopo preciso di evitare che le voci delle persone che discutono si disperdano in alto, rendendo difficoltosa la comprensione fra i presenti (*De arch.* V, 2). Stessa funzione avranno anche i portici da realizzare in cima alle gradinate dei teatri (*summa in cavea*), che saranno indispensabili non solo per trattenere la musica presso gli spettatori, ma anche per rinforzarla come una cassa di risonanza. Secondo Vitruvio la stessa forma semicircolare della *cavea* è la migliore per accogliere il suono nella sua espansione sferica (*De arch.* V, 3).



1 | Vasi acustici nella volta della chiesa di Pommiers en Forez in Auvergne (France), fonte Valière, Palazzo-Bertholon, Polack, Carvalho 2013, 75.

La forma della propagazione del suono nello spazio, che viene introdotta con l'immagine delle onde create sulla superficie dell'acqua ferma di uno stagno da un sasso che vi viene gettato, ha anch'essa una tradizione molto più antica. Secondo i *Placita philosophorum* pseudo-plutarchei (una silloge che ebbe ampia diffusione nel Cinquecento, a partire dalla traduzione latina di Guillaume Budé del 1506), la metafora sarebbe stata coniata già nell'ambito della filosofia stoica, tra il III e il I secolo avanti Cristo (Ps. Plut. *Plac.* 4.19)

Vitruvio corregge la metafora precisando che “*vox et in latitudine progreditur et in altitudinem gradatim scandit*” (*De arch.* V, 3.7), ovvero la sua espansione avviene nelle tre dimensioni come in una sfera. Le stesse gradinate devono essere realizzate in modo che sia possibile tracciare una retta tangente a tutti gli spigoli, proprio per evitare che interrompano l'ascesa del suono verso l'alto e verso la *porticus in summa cavea* che raccoglie e rimanda verso gli spettatori quanto è arrivato dalla scena (*De arch.* V, 3.6).

Secondo l'architetto romano è possibile dividere in quattro categorie gli spazi, proprio a seconda del modo in cui influenzano i suoni: luoghi “dissonanti”, dove il suono riverberato dalle superfici vicine impedisce la comprensione; “circumsonanti”, dove la voce gira intorno fino a disperdersi prima di arrivare alle orecchie troncata; “risonanti”, cioè con

eco che rimanda le ultime sillabe; e infine “consonanti”, nei quali il suono viene amplificato e giunge distintamente alle orecchie degli ascoltatori. Questi ultimi sono a suo avviso quelli da ricercare per la realizzazione degli spazi teatrali, dato che per loro natura sono in grado di amplificare i suoni e migliorare l'ascolto (*De arch.* V, 8).

I vasi acustici di Vitruvio

Un elemento caratteristico citato da Vitruvio per migliorare l'acustica dei teatri è costituito dall'uso dei ‘vasi echei’. L'amplificazione del suono nei teatri prevede l'uso dei vasi risuonatori, ἠχεῖα o echeia, gli speciali vasi in bronzo intonati, come potrebbero essere le campanelle in un *carillon*, in modo da risuonare e amplificare ciascuno una specifica frequenza armonica, alloggiati tra le gradinate in apposite nicchie (*De arch.* V, 5). Per questa ragione un intero capo del libro V del trattato vitruviano si può considerare una parafrasi di parte degli Ἀρμονικά (*Elementi di armonia*) di Aristosseno da Taranto, filosofo e compositore greco del IV secolo a.C.

I vasi risuonatori erano, già al tempo di Vitruvio, oggetti pressoché leggendari: nel trattato sono ricordati quelli portati da Lucio Mummio dopo la distruzione del teatro di Corinto, e si dà ragione della loro assenza all'interno dei teatri contemporanei per l'abbondanza dell'uso di legno impiegato nella tecnica costruttiva romana. Non si registra alcuna evidenza archeologica di vasi in bronzo nei teatri greci o romani, ma sono state individuate in alcuni di essi cavità in cui avrebbero dovuto essere alloggiati e almeno in un caso, a Gioiosa Ionica, sono stati trovati vasi di terracotta (Arns, Bret 1995, 188).

L'uso di vasi in bronzo o terracotta per migliorare l'acustica non è un espediente tecnico circoscritto ai teatri greci. In epoca medievale esistono numerosi casi di chiese dove sono stati ritrovati vasi fittili inseriti nelle pareti, in particolare nelle volte del coro, posti con l'imboccatura aperta verso lo spazio interno, evidentemente per migliorare l'acustica dell'edificio (cfr. Arns, Bret 1995). La loro introduzione, forse direttamente influenzata dal testo vitruviano, viene confermata da alcuni testi come, nel 1432, la famosa *Chronique des Célestins de Metz*. Secondo la cronaca, Ode le Roy “fit et ordonnoit de mettre les pots au cuer, portant qu'il avoit vu altepart en aucune église et pensant qu'il y fesoit milleur chanter et que

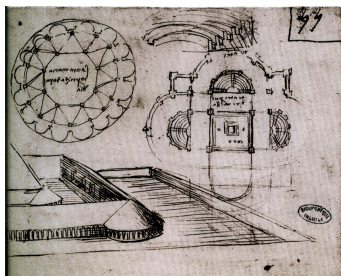
il ly resonneroit plus fort” (Metz, Bibl. Mun. Ms 833, c. 133, cit. in Valière, Palazzo-Bertholon, Polack, Carvalho 2013, 74) [Fig. 1].

La questione dei vasi risuonatori venne accolta con reazioni diverse dai teorici dell’architettura che si confrontarono con il testo vitruviano. Leon Battista Alberti, laddove, sulla scorta di Aristotele, confermava l’effetto di amplificazione ottenuto grazie a corpi cavi e l’importanza della loggia per non disperdere le voci all’interno della cavea, per quanto riguarda il dettaglio dell’intonazione armonica trattava la notizia vitruviana con sarcasmo:

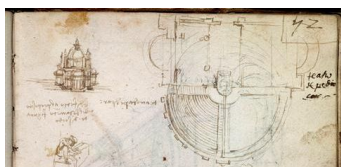
In pariete aut circumvallationis quod columnis substitutus sit: quem eundem suggestum appellamus / adaperientur vada infimis itionibus in theatro ad perpendicularum respondentia: aptisque istiusmodi et parilibus locis formabuntur scafi: quibus si libeat ænea vasa inversa pendeant: ut eorum percussu vox cum eo appulerit reddatur sonior. Hic illa Vitruvii non prosequar: quæ ex musicorum partionibus sumpta ad quorum rationes per theatrum disponi præcipiebat vasa / quæ principales et medias et superexcellentes voces atque consonantes referrent: dictu quidem res perfacilis: sed quam id assequire in promptu sit / novere experti. Illud tamen non aspernamur: quod etiam Aristoteli persuadetur. Vasa quæ vis vacua etiam et puteos conferre ut resonet vox. Redeo ad porticum ipsam circumvallationis. Hæc quidem porticus parietem habent posticum integrum: quo quidem tota vallatio circumclauditur: nequid eo appulsæ voces effundantur (Alberti 1485, UIIIv, UIIIr).

Ma nel muro della loggia di dentro che è sotto le colonne, il quale chiamano sponda si apriranno certi vani, corrispondenti a punto a vani delle entrate di sotto nel Teatro, con i lor piombi, & in così fatti luoghi si faranno zane uguali & accomodate l’una a l’altra, nelle quali piacendoti collocherai volti con la bocca allo ingiù vasi di rame, accioche riverberando in essi le voci diventino piu sonore. Io non starò qui ad andar dietro a quelle cose di Vitruvio, le quali son cose che si cavano dalle divisioni, & da componimenti de Musici, secondo le regole de quali, ei voleva che ne Theatri si collocassino i prefati vasi a proportione che corrispondessino alle voci piu gravi, alle mezane, & alle piu acute; cose forse certo facili a dirle, ma in che modo si potesse fare una cosa simile lo sà chi ne hà fatta esperienza. Ma non mi dispiacerà già, si come ancor’ pare ad Aristotile il credere che i vasi voti di

che sorte tu ti voglia, & i pozi ancora giovano a risonarvi dentro le voci. Ma torniamo alla loggia di dentro del Theatro, questa loggia harà il suo muro di dietro intero per tutto, il quale fa attorno serraglio, accioché le voci arrivando quivi non si perdino (Alberti 1565, 301).



2 | Leonardo da Vinci, "Teatri per uldire messa", dettaglio da IdF, Cod. B (ms. 2173) fol. 55r.



3 | Leonardo da Vinci, "Teatri da predicare", dettaglio da IdF, Cod. B (ms. 2173) fol. 52r.

Note sull'acustica negli studi di Leonardo da Vinci

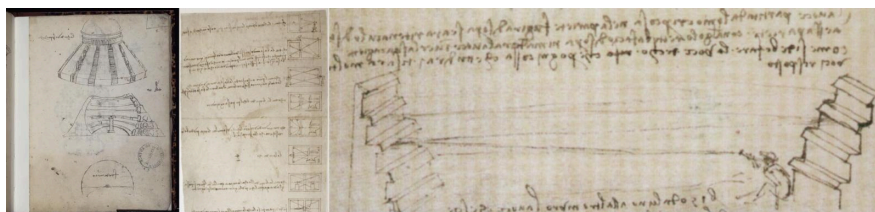
Tornando ai principi della propagazione e riflessione del suono nello spazio, le prime raffigurazioni grafiche dell'espansione sferica del suono e della riflessione sulle superfici sono in disegni di mano di Leonardo da Vinci. L'ipotesi prevalente è che si tratti di schizzi relativi a un trattato sulla musica mai completato, databili tra gli anni '80 e '90 del Quattrocento (v. Winternitz 1982; Solmi 1906). Fra gli schizzi, spiccano quelli per la realizzazione di spazi per l'ascolto, come nel codice B di Parigi che raffigura i "teatri per uldire messa" (Paris, Institut de France, in seguito IdF, Cod. B (ms. 2173) fol. 55r [Fig. 2]), una curiosa commistione tra una chiesa a croce greca e tre

gradinate semicircolari; e i "teatri da predicare" (IdF, Cod. B (ms. 2173) fol. 52r [Fig. 3]), o, infine il "locho dove si predicha" (IdF, Ashburnham B, ms. 2184 f. 5r [Fig. 4]). Altri esempi sono quelli nel Codice Atlantico, dove Leonardo studia la "voce dell'echo" e richiama il parallelo fra la riflessione del suono e quella della luce introdotta da Aristotele, ampliandolo con il confronto con la diffusione degli odori e del magnetismo (Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, c. 347r [Fig. 5]).

Ma ancora più interessante è lo schizzo raffigurante un suonatore di corno (IdF, Cod. B (ms 2173) fol. 90v [Fig. 6]) tra due pareti costruite per ripetere e moltiplicare l'eco prodotta dal suono dello strumento:

Come si debe fare la voce d'eco, che per ogni cosa, che tu dirai, ti sarà molte voci risposto. Braccia 150 da l'uno all'altro muro: la voce ch'esce del

corno si forma ne la contrapposta parete, e di lì, risalta alla seconda, e dalla seconda alla prima, come una bal[[a], che balza fra due muri, che diminuisce i balzi, e così diminuisce la voce. La voce, partita da l'omo e ripercossa ne la parete, fuggirà di sopra, se arà ritenaculo di sopra a essa parete con angolo retto; la faccia di sopra, rimanderà la voce inver la sua cagione.



4 | Leonardo da Vinci, “locho dove si predicha”, IdF, Ashburnham B, ms. 2184 f. 5r.

5 | Leonardo da Vinci, Comparazione tra riflessione di luce, suono e magnetismo, dettaglio da Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, c. 347r.

6 | Leonardo da Vinci, “la voce d’eco”, dettaglio da IdF, Cod. B (2173) fol. 90v.

Dall’armonia dei suoni all’armonia degli spazi: il “Memoriale” di Francesco Zorzi

I riferimenti all’armonia musicale evocati per i “vasi echei” si arricchiscono nel Cinquecento di una valenza ulteriore: si ritiene infatti che possano essere usati anche per il proporzionamento degli edifici. Così, se guardiamo al testo del *Memoriale* scritto da Francesco Zorzi nel 1535 a proposito del progetto di Jacopo Sansovino per la chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia (Tessier 1886; Wittkower [1949] 1964, 102-106; Foscarì, Tafuri 1983, Magagnato 1985), ogni rapporto tra le parti viene denominato con il termine che indica la corrispondente proporzione armonica:

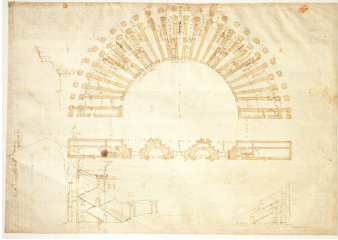
Né giudico ispediente, che la sii di quella medema larghezza, ch’è il corpo, il qual non degge passar (siccome habbiamo detto) il 27; ma che la sii di 6 passa, come un capo aggiunto sopra il corpo proportionato con la larghezza della Chiesa di una sesqualtera, che rende il diapente una delle celebrate harmonie. Et perché communemente gli Architetti luodano la simetria della Capella col corpo, in rispetto alla larghezza, è una proportione quadrupla che fa un bisdiapason, harmonia consonantissima. Dalla quale simetria non si partirà il choro: il qual sarà in lunghezza di altri 9 passa, et arriverà. alla proportione quinquapla io rispetto alla larghezza, che ne fa la bellissima harmonia di bisdiapason et diapente. La larghezza veramente delle Capelle

sarà di 3 passa, in proportione tripla col corpo della Chiesa, et rende un diapason et diapente, et colla larghezza della Capella grande sarà dupla, che da il diapason. Ne mancherà di proportione con le altre Capelle, che saranno appresso la Capella grande con li suoi scontri. che soranno di 4 passa. In proportione sesquiterza. che rende il diatessaron. proportione celebrata. Per muodo che tutte le misure del piano, si in lunghezza, come in larghezza saranno consonantissime; et per forza daranno diletto a chi le veggiara, salvo se li loro occhi non fosseno obliqui, et disproportionati (Tessier 1886, 74-75. Si è preferita questa trascrizione alle successive in quanto l'unica basata su copia manoscritta dell'originale perduto).

Lo Zorzi accenna anche ai diversi tipi di copertura e alle conseguenze che hanno sui suoni, in particolare alla differenza tra volte, travatura lignea (*contignatione*) e cassettoni (*sfondri*):

Il volto luodo che si facci in tutte le Capelle et nel choro: imperocché il dir, o cantar dell'ufficio. meglio rimbomba nel volto che nella travadura. Ma nel corpo della Chiesa, ove si ha a predicare (conciossiaché le prediche non riescino, né s'intendino nelli volti) luodo la contignatione. Ben lo vorrei in quadri sfondrati al più che si può, con le suo misure et proportioni pero [...]. Et questi sfondri li luodo, fra le altre ragioni. per esser molto convenevoli al predicare; il che sanno li periti dell'Arte, et l'esperienza il comprobarà (Tessier 1886, 75).

Il *Memoriale* venne sottoscritto oltre che dal Sansovino, che si impegnava a rispettarlo nella continuazione del cantiere, anche da Sebastiano Serlio e da Tiziano Vecellio, diventando una specie di manifesto della buona architettura, come rileva e sottolinea in particolare Manfredo Tafuri nella sua analisi della chiesa di San Francesco (Foscari, Tafuri 1983).



7 | Andrea Palladio, Ricostruzione del Teatro Berga di Vicenza, London, RIBA, Palladio, X 1r.

L'utilizzo di proporzioni armoniche nella progettazione degli edifici fece scuola in modo particolare nell'architetto chiamato a completare la facciata di San Francesco della Vigna, Andrea Palladio (Howard, Longair 1982). L'idea è condensata nel prologo al IV libro del suo trattato, *I quattro libri dell'architettura*, dove afferma

Siamo tenuti a fare in loro tutti quelli ornamenti che per noi siano possibili & in modo e con tal proportione edificarli che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi de riguardanti & ciascuna da per sé all'uso al quale sarà destinata convenevolmente serva (Palladio 1570, IV, 3).

Purtroppo Andrea Palladio non pubblicò mai la parte del suo trattato relativa ai teatri che aveva promesso nell'introduzione (Palladio 1570, I, 6): ancora nel 1743 Francesco Muttoni scriveva nel libro IV dell'*Architettura di Andrea Palladio* che "la raccolta delli teatri [...] è arrivata fortunatamente fra le mie mani, sarà la materia del tomo undicesimo" (Muttoni 1743, VII; la pubblicazione si fermò all'ottavo, mentre il nono uscì postumo). Non abbiamo quindi sufficienti notizie relative alle sue conoscenze di acustica. Sicuramente egli aveva compiuto studi approfonditi sul Teatro Berga di Vicenza [Fig. 7], che menziona in più passaggi nei *Quattro libri*, ma che compare anche nel commento al testo vitruviano scritto da Daniele Barbaro (Barbaro 1567, 259). Allo stesso Barbaro dobbiamo uno dei commenti più accurati sull'applicazione armonica dei vasi risuonatori, grazie anche alle approfondite conoscenze musicali del commentatore veneziano (sul pensiero scientifico di Barbaro, v. Sanvito 2012, Id. 2016, 245-308). Fra le notazioni interessanti si veda la seguente:

Quelli vasi adunque non solo facevano la voce più chiara, ma rendevano anche consonanza, & melodia. Ma bisogna bene considerare come erano tocche accioché suonassero: io non so come la voce de recitanti potesse fare quello effetto: & se pure ella lo facesse, come que' vasi rispondessero, se forse finché la voce fusse in consonanza con que' vasi, come suole una

corda di uno liuto moversi quando un'altra corda d'un' altro liuto è tocca, & è della medesima consonanza (Barbaro 1567, 245).

Tornando a Palladio, le sue capacità di creare spazi dalle grandi qualità acustiche sono confermate dal Teatro Olimpico di Vicenza, ma anche dall'acustica delle sue chiese veneziane (Baumann 2006; Bonsi 2006; Callegaro 2006). Tuttavia, non è possibile affermare che le sue conoscenze avessero altra base teorica al di là delle nozioni tratte da Vitruvio: infatti, l'unica occasione in cui parla esplicitamente della relazione tra architettura e suono è il passo dei *Quattro Libri* dove riporta il consiglio di Vitruvio di utilizzare le cornici per rimandare il suono verso il basso (Palladio 1570, 31-32).

Vincenzo Scamozzi e *L'idea dell'architettura universale*

Possediamo invece molte più informazioni sul pensiero teorico dell'architetto chiamato a completare lo stesso Teatro Olimpico, Vincenzo Scamozzi. L'architetto vicentino, che intende "trattare dell'Architettura scientia" (Scamozzi 1615, I, 2 [20]), inizia il suo trattato *L'idea dell'architettura universale* elencando, al pari di Vitruvio, le varie scienze, in modo da far capire al lettore che tipo di scienza sia l'architettura. Le altre scienze, dunque, e la musica in particolare, non vengono convocate soltanto come conoscenze tecniche necessarie all'architetto per svolgere il suo lavoro, ma per dimostrare che l'architettura è "fra le scientie ... degnissima" (Scamozzi 1615, I, 5 [30]) in quanto le altre discipline "la subalternano": il rimando diretto è all'affermazione di Vitruvio nel primo libro del suo trattato, secondo cui l'architettura è una scienza ornata da molteplici discipline (*De arch.* I, 1). I primi due capitoli del primo libro vengono interamente dedicati a una digressione teorica volta a dimostrare proprio la scientificità dell'architettura e la sua preminenza sugli altri saperi.

Ma l'importanza della conoscenza della musica ritorna poche pagine più avanti nel capo VII, quando Scamozzi parla effettivamente "delle erudizioni e delle discipline necessarie all'architetto" proprio nei termini della valutazione degli aspetti di acustica ambientale:

E finalmente la Musica, ci da le ragioni delle consonanze; e disonanze delle voci, e di suoni, e di conoscer i luoghi naturali, & artificiali, peccanti, fuori

delle consonanze: onde con questa conoscenza, molte volte l'Architetto può ovviare l'imperfezione ne' Theatri, e nelle Basiliche, e luoghi, da dispute, & anco ne' tempi, & altre molte cose che non raccontiamo (Scamozzi 1615 I, 23).

Ma anche se la prossimità con Vitruvio è certa, Scamozzi non indugia sulla disposizione dei vasi e dei teatri, né del temperamento delle baliste o della costruzione degli organi idraulici. Per Scamozzi la musica è la scienza grazie alla quale l'architetto può "ovviare l'imperfezione" degli ambienti in cui è importante che si possa sentire bene. Il ragionamento, pertanto, non si limita ai teatri o ai luoghi per la musica, ma a tutti gli edifici in cui è importante poter sentire con chiarezza (ed è un pensiero già condiviso da Vitruvio). Nella lista vengono inclusi i templi, le basiliche, e i luoghi per le dispute (tribunali e sedi di consigli); mentre però i "luoghi per le dispute" sono spazi in cui non si dovrà udire altro che parole, nel caso degli edifici sacri in elenco si tratta di veri e propri ambienti musicali: nella seconda metà del Cinquecento, infatti, buona parte dei riti religiosi erano cantati o salmodiati.

Ma anche sul piano metaforico, per Vincenzo Scamozzi la musica fornisce un buon parallelo per descrivere l'armonia che deve esistere tra le parti:

Nella proportione delle parti fà bisogno, ch'elle siano convenevoli, e corrispondenti al tutto, e che possano servire al bisogno; si che elleno disposte sian bene a' luoghi loro; & in modo che facciano bella armonia [...]: & in guisa tale, che dal concerto, che fanno le parti, con tutto il corpo, come le voci nella musica, ne risulta poi la venustà, e leggiadria; la quale apporta la somma lode di tutta l'opera (Scamozzi 1615, I, 78).

È bene osservare che l'autore non parla affatto di applicare le proporzioni armoniche agli edifici, ma solo di cercare fra le parti che lo compongono, l'ordine e l'ornamento, una disposizione "conveniente" e appropriata, curando di trovare il giusto equilibrio tra la qualità dei materiali e delle lavorazioni e un "decente prezzo".

Un'altra osservazione relativa al suono si può ritrovare nel libro II quando, parlando della qualità dell'aria, Scamozzi appunta una sua nota molto fine:

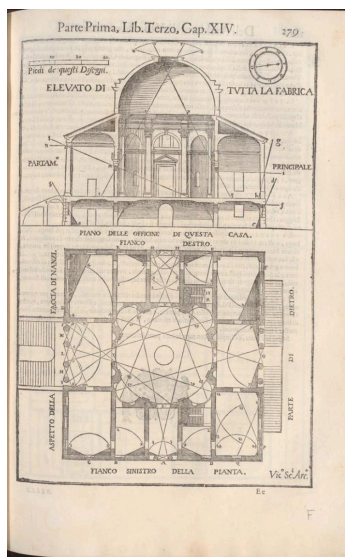
Sentiamo all'orecchio s'egli (l'aria) si move, e v'è a questa parte, o' è a quell'altra, per mezzo dell'armonie, e voci. E del moto de' stromenti bellici, e delle campane: i quali si sentono meglio orizzontalmente, che ad'altro modo; se però l'aere non è alterato dai venti; come si pruova anco ne' luoghi, che fanno l'Echo (Scamozzi 1615, I, 134).

Gli esempi portati dall'autore sembrano essere in relazione con gli scritti di Leonardo da Vinci dove, fra le altre annotazioni, esistono studi specifici sui suoni dei colpi di bombarda o delle campane. Anche se i testi di Leonardo non vennero stampati, sappiamo che Scamozzi possedeva almeno "un libretto [...] scritto alla mancina" di cui parla in una annotazione delle *Vite* del Vasari (Collavo 2005, n. 190, cit. in Isard 2014, 51), il che rende plausibile che lo Scamozzi per queste sue note prendesse spunto dal pensiero leonardesco.

Alla fine del primo volume del trattato, un intero capitolo viene dedicato allo studio dell'eco e degli spazi particolarmente interessati dal fenomeno (Scamozzi 1615, I, 328-330: "De' portici, gallerie, luoghi da passeggi, Ventidoti, & altri luoghi per delitie, e de quelli, che rendono l'Eccho"). Troviamo qui un sommario elenco delle antiche teorie filosofiche sulla natura dell'eco, dando credito ad Aristotele, con un riferimento anche a Plinio, secondo cui essa è semplicemente "una ripercussione fatta dall'aere e manifesta al senso, o' di suono, o' di voce" causata dagli ostacoli che in natura o in particolari edifici "rompono l'Aria".

Da notare che, in questo tipo di valutazione, l'eco non è un fenomeno negativo, ma un effetto curioso e interessante: vari esempi tratti da testi degli storici dell'antichità, relativi a sistemi difensivi e torrioni che potevano comunicare rapidamente fra loro grazie alla riflessione dei messaggi da una postazione all'altra, o quelli di echi multipli ben distinti in alcuni luoghi della Grecia (da Plinio *Nat. Hist.* 36.23) e contro le superfici delle piramidi (da *Ps. Plut. Plac.* 4.20), sono affiancati a esempi verificabili dal lettore, alcuni legati a edifici romani come il "Circo di Caracalla" (il nome del circo di Massenzio in epoca tardo medievale) o la Tomba di Cecilia Metella a Roma. Non mancano citazioni relative a edifici contemporanei: nei casi di Palazzo Te a Mantova e del Tempietto rotondo di Villa Barbaro a Maser, Scamozzi non parla più di eco in senso proprio, ma di qualità diversa dell'ascolto in punti diversi dello stesso luogo. In

questi luoghi, a detta dell'autore, la possibilità di sentire distintamente in lontananza un oratore che non si può percepire da vicino è la dimostrazione palese del fatto "che la voce sia portata da' giri dell'Aria", associata alle caratteristiche fisiche di questi ambienti, "perche le mura, e la volta, sono schitte, e senza cavi, e sfondri, & a fenestre chiuse, con vetri, dove l'Aria non può uscire".



7 | Vincenzo Scamozzi, Villa Bardellini a Monfumo, da Scamozzi 1615, I, 279.

Il concetto di eco è per lo Scamozzi, come per altri trattatisti del suo tempo, molto ampio e comprensivo: per dimostrare che l'effetto-eco è influenzato dalla direzione del vento, prende il caso del Campanile di San Marco, le cui campane risuonerebbero - con un "Echo molto chiaro e sonoro" - al suono della Torre dell'Orologio, quando il vento soffia da tramontana, quando cioè il vento va proprio dalla Torre in direzione del Campanile. E l'esempio del Campanile di San Marco, che Scamozzi afferma di aver verificato di persona, gli serve come spiegazione anche del funzionamento dei "vasi echei" che, secondo la testimonianza di Vitruvio, erano in uso nei teatri greci. Un fenomeno in questo caso più legato alla vibrazione per simpatia tipico della risonanza che alla riflessione del suono

propria dell'eco, come già aveva scritto il Barbaro. Poco oltre, Scamozzi prosegue sottolineando come per avere eco la fonte debba trovarsi più in basso dell'edificio che dà eco, "perché l'aere per sua natura ascende": ancora il richiamo a uno dei concetti espressi da Vitruvio nel quinto libro, senza citazione esplicita della fonte.

Come notavamo più sopra, in questi esempi l'eco è presentato come una caratteristica positiva degli edifici: Scamozzi fa cenno delle sue fabbriche della Rocca Pisani, ma soprattutto a Villa Bardellini a Monfumo [Fig. 8], dove l'eco desta "grandissima ammirazione de chi ascolta". Si tratta dunque del rilievo di particolari giochi di eco, più o meno intenzionali (l'autore non si sbilancia sull'argomento), che aggiungono all'edificio un

maggior interesse, agli albori di un gusto per il meraviglioso che verrà pienamente sviluppato negli anni successivi, come vedremo ampiamente descritto nei testi di Athanasius Kircher (Kircher 1650; Id. 1673).

Se la prima parte del trattato scamozziano si occupa essenzialmente dei fondamenti teorico-scientifici dell'architettura, il secondo volume sviluppa le soluzioni pratiche. Nel libro ottavo, per esempio, trattando delle volte in mattoni, Scamozzi si preoccupa di segnalare nuovamente il loro effetto acustico già accennato nei passi citati sopra:

Oltre à tutte queste cose è da avvertire, ch'alcune forme di volte risuonano; di maniera che rendono spiacere gradissimo ad udire in esse i cori delle voci, & i concerti de' suoni; come interviene in molte chiese delle principali d'Italia, per la poca intelligenza di quelli, che le ordinarono: e quindi è, che molti à primo tratto sbandiscono le volte; in tanto ch'essi non vorrebbono, che si facessero, e specialmente nelle fabbriche private: di maniera che à fatica habbiamo potuto rimuoverli di cotal parere: mostrando che tutto ciò procede quando il luogo è molto continovato, e senza interrompimento d'aperture, e lumi, ò di cornici, & imposte; e parimente la Volta senza cavi, e sfondri, e faccie di rilievo, e simiglianti cose, e molto più fanno le cupole; le quali lievano il rimbombo, e risonar della voce (Scamozzi 1615, II, 326).

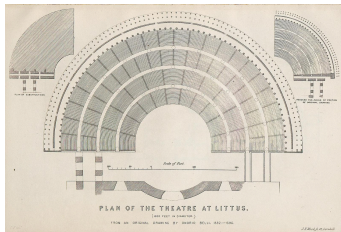
In questo caso il ragionamento dell'architetto parte da una considerazione di fatto, che abbiamo già visto richiamata dallo Zorzi, ovvero la capacità di alcune volte in mattoni di 'risuonare': con questo termine dovremmo intendere però l'effetto più propriamente detto di rimbombo, per il quale il suono riflesso dalla volta ritorna all'orecchio dell'ascoltatore leggermente in ritardo rispetto a quello che va direttamente dalla fonte all'ascoltatore. La causa dell'effetto è legata, come si legge, alla continuità tra pareti e volta, e infatti, subito dopo questo passo, Scamozzi ricorda il suggerimento di Vitruvio sull'uso delle cornici all'interno degli spazi pubblici, presente nel secondo capitolo del quinto libro, immediatamente prima della trattazione sui teatri. L'uso delle cupole, invece, è giustificato con una serie di esempi (in particolare si veda il caso di Santa Giustina di Padova, alla cui realizzazione egli aveva contribuito) e che confronta, per la loro efficacia, con le Chiese del Redentore e di San Giorgio Maggiore del Palladio.

E perciò Vitruvio insegna [libro 5 cap. 2. a margine], che nelle curie, e simili luoghi si facessero le cornici all'intorno di esse in duoi ordini, cioè l'una à mezo, e l'altra ad alto per interrompere l'aria; in modo che non risuonasse la voce là dentro; e perciò furono molto prudenti in questa parte gli Architetti di que' tempi; perché fecero la chiesa di San Pietro di Roma con tanti pilastri, cornici, risalti, lumi, e la volta della nave di mezo compartita di sfondri, e con le cupole molto traforate: e vedesi quanto beneficio habbia portato il levare per consiglio nostro le volte à catino, e lasciare aperte le sei cupole della chiesa di Santa Giustina in Padova, e la Chiesa di San Marco qui in Venetia per le sei cupole, ne San Salvatore non risuonano; come fà il Redentore, San Giorgio Maggiore, e tante altre (Scamozzi 1615, II, 326).

Alle cornici è attribuita la funzione di interrompere l'aria: il richiamo è forse, ancora una volta, al concetto espresso da Aristotele nel *De Anima* secondo cui l'eco, ovvero il suono riflesso, esiste sempre dovunque esistano pareti lisce, mentre le superfici irregolari tendono a dissipare i suoni, scomponendo il fronte della massa d'aria che porta il suono.

Che la questione delle volte fosse spinosa ce lo ricorda una famosa lettera del Cardinal Farnese al Vignola, in cui il dibattito si gioca fra la richiesta di una copertura a volta, voluta dal Farnese, e un soffitto piano, richiesto dai Gesuiti per evitare che l'eco disturbasse durante la predicazione (Richardson 1992, 188-189).

Come abbiamo visto Leonardo, riprendendo Aristotele, spiegava la dinamica dell'eco mediante un parallelismo con la riflessione della luce: è allora forse possibile tracciare una relazione anche tra la cura che lo Scamozzi riserva alla luce negli ambienti e la sua attenzione ai fenomeni relativi alle qualità sonore (Davis 2003). Luce e suono: interessi incrociati, complementari per l'architetto, come abbiamo visto messi a frutto a Santa Giustina a Padova (Bulgarelli 2016) - fondamentali negli anni in cui è impegnato nel completamento del Teatro Olimpico di Vicenza e la progettazione e realizzazione del Teatro di Sabbioneta.



9 | Onorio Belli, rilievo del teatro di Litto, ridisegnata in Falkner 1854.

I capitoli del trattato di Scamozzi su Teatri e Anfiteatri

Sappiamo che, come accadde per Palladio, non tutto il materiale predisposto da Vincenzo Scamozzi per il suo trattato venne pubblicato: infatti, dei dieci libri previsti, quattro non furono mai dati alle stampe (Temanza 1770, XL e, in dettaglio, Lippmann 2003b). In particolare non vennero pubblicati due capitoli che avrebbero dovuto entrare nel libro IV sulle antichità romane relativi ai teatri e agli anfiteatri (v. Id. 2003a). Il manoscritto originale, ora perduto, venne però copiato nel XIX secolo dall'abate Antonio Magrini, probabilmente nel corso delle sue ricerche per la redazione delle biografie degli artisti vicentini, ed è conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (BCB, Ms 3314.16 ex Gonzati 26.4.7.(2)). Come è già stato posto in evidenza (Lippmann 2003a, 480), i frammenti del testo scamozziano sui teatri collegano la figura dell'architetto vicentino a quella del concittadino Onorio Belli, per la ripetuta citazione dei "teatri di Candia": il Belli, medico e botanico, era arrivato a Creta nel 1583 al seguito del Provveditore veneto Alvisi Antonio Grimani.

Dilettante di archeologia, aveva rilevato i teatri dell'isola, scrivendo anche un trattato, mai pubblicato al tempo e purtroppo perduto, di cui si conservano parte dei testi e dei disegni in alcune lettere conservate alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (Magrini 1847, 7-41; Falkner 1854; Puppi 1973, 87-95; Beschi 1999). Dalle ricerche fra i resti archeologici dei teatri dell'isola, era emersa l'esistenza dei vasi risuonatori, o almeno dei loro alloggiamenti, come riferisce lo stesso Belli nelle lettere pubblicate dall'abate Magrini:

La pianta del Teatro della città di Litto è un poco oscura rispetto alla scena [...]. Questo Theatro è stato il maggiore che sia stato in questo regno; havea tre ordini di vasi di rame per multiplicar le voci, et ancora si vedono quasi tutte le celle dove stavano (Magrini 1847, 21).

L'altro Theatro è il grande di Gierapetra il quale anco lui era cavato nel monte; avea se non un ordine di vasi di rame, come si vede ancora per le

celle, le quali sono le più intiere che habbia vedute. Queste genti di qua che non sanno che cosa sia un teatro, nè celle dicono che sono forni et subito gli hanno accomodato la sua favola da far ridere la malinconia (11 ottobre 1586 stil vecchio) (Magrini 1847, 23).

La conferma dell'esistenza dei vasi risuonatori viene puntualmente ripresa dallo Scamozzi, che scrive:

A maggior chiarezza di quello che dice Vitruvio, nell'Isola di Candia non mancano le vestigie di molti theatri di grandezza e forma nobilissima, alcuni de' quali hanno i portici con archi e pilastri, alcuni poi con colonne alla parte di fuori e con le vie interne o semplici o doppie, e che conducono nell'orchestra e fra essa ed il proscenio alcuni archi che danno le entrate liberamente in essa la qual è molto più di mezzo cerchio che è qual tanto che occupano tali archi. I loro prosceni non sono molto larghi secondo l'uso de' Greci. Ancora per la maggior parte questi theatri hanno i luoghi o celle nelle cinte di mezo fra i gradi, affine di collocare i vasi per mantenere le voci e la consonanza delle parole de' recitanti in scena. Alcuni di que' theatri havevano anco i portici con colonne tutto intorno nella parte superiore de' gradi, in modo che si verifica quello che dice Vitruvio anzi possiamo affermare che da essi egli prendesse la forma di tutte le cose non essendosi altrove esempio di esse, et tanto basti per hora (BCB, Ms 3314.16, cc. 23-24).

La scoperta del Belli si proponeva come una vera e propria novità rispetto allo stato delle conoscenze. Soltanto pochi anni prima, infatti, il Barbaro, nel suo commento a Vitruvio del 1567, scriveva ancora che non erano noti esempi reali di uso di questi vasi nei teatri antichi, rimandando alla nota dell'Alberti:

Perchè noi non havemo né essemio né altra memoria altrove è necessario che crediamo Vitru. però di questo non ne diremo più oltre perché (come dice Leon Batista) questa cosa è facile da dire, ma quanto facilmente ella si possa eseguire con l'opra, lo sanno gli esperti. Si vede, che i Romani non usavano questi vasi (Barbaro 1567, 145).

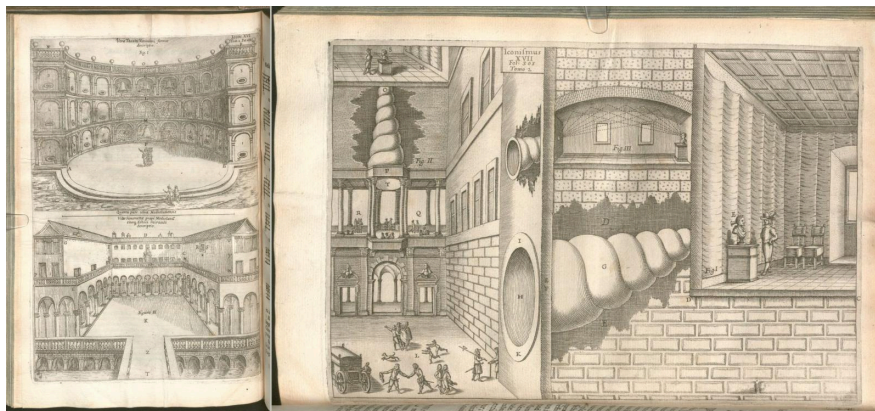
Interessante notare che nel suo testo lo Scamozzi, nel ribadire l'importanza della geometria, in particolare del rapporto tra la

propagazione del suono e la presenza di ostacoli, dopo aver parafrasato Vitruvio, ricorda i "segni ne theatri di Candia", ovvero rimanda alla fonte delle informazioni tratte dal Belli:

Tirata una linea dal più basso grado sino al più alto (però tra cinta e cinta) è che tutte le loro sommità ed angoli toccassero egualmente essa linea, perché a questo modo la voce non rimaneva impedita né debilitata. Oltre ciò per darle forza e mantenerla Vitruvio dispose per queste graduazioni alcune celle o cave qual uno overo tre ordini di vasi di rame di grandezza proporzionata a suoni armonici, de' quali, come mostreremo altrove, sino oggidì apparono segni ne theatri di Candia (BCB, Ms 3314.16, c. 22).

Verso l'acustica come scienza: Athanasius Kircher

Rispetto ai suoi predecessori e contemporanei, Vincenzo Scamozzi sembra portare avanti, nell'ambito degli studi sull'acustica degli spazi architettonici, un pensiero improntato all'applicazione pratica di una norma scientifica, con la ricerca consapevole e volontaria delle norme necessarie a qualificare in modo ottimale gli spazi anche dal punto di vista sonoro. Certo manca, nel trattato a stampa e nella copia dei frammenti perduti, una chiara intenzione di organizzare la trattazione del tema in modo strutturato, ma la quantità di annotazioni e riferimenti presenti in questi testi (e nelle sue postille a quelli da lui posseduti) rivelano un interesse che precorre lo sviluppo della scienza acustica, e dello stesso metodo scientifico che verrà messo a punto negli anni immediatamente successivi.



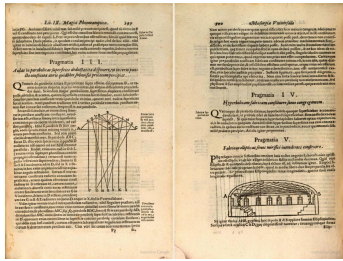
10 | Athanasius Kircher, Iconismus XVI, vera forma del teatro vitruviano e Villa Simonetta, da Kircher 1650 (erroneamente rilegata dopo pagina 183 invece che 283).

11 | Athanasius Kircher, Iconismus XVI, vera forma del teatro vitruviano e Villa Simonetta, da Kircher 1650.

Il primo problema da affrontare era proprio quello di dare un nome a questa scienza, dato che fino al tempo di Scamozzi era semplicemente una applicazione pratica, in ambito architettonico, della musica. Fra i primi ad avventurarsi nel tentativo di denominare la scienza che studiava i suoni nello spazio fu certamente il padre gesuita Athanasius Kircher, nelle cui opere compaiono una serie di neolatinismi: “magia phonocamptica” e “magia echotectonica” nella *Musurgia Universalis* (Kircher 1650, t. II, 237-359); “phonurgia” e “phonosophia anacamptica” nella *Phonurgia Nova* (Kircher 1673, 1-5). Sebbene questi termini abbiano avuto scarso successo nella nascente comunità scientifica, bisogna sottolineare che nelle due opere citate si trovano sia alcune descrizioni tecniche per la realizzazione di spazi con particolari caratteristiche acustiche, sia la descrizione di alcune “meraviglie” dell’acustica note al tempo. Si ritrova inoltre una dettagliata analisi del passo di Vitruvio relativo agli *echeia* del teatro greco, al loro uso e alla loro realizzazione, partendo dal commento al passo di Cesare Cesariano che viene sottoposto a critica da Kircher.

Il primo dei due testi, la *Musurgia Universalis*, usciva nel 1650, anno giubilare. Un ampio capitolo, la quarta parte del IX libro, è dedicato, appunto, alla “magia phonocamptica” (Kircher 1650, II, 247-308). Nella temperie culturale di quegli anni, non suona strano trovare in un libro che nella sinossi iniziale viene definito “magicus” – e che in effetti è dedicato

agli aspetti magici della musica - un'analisi teorica e sperimentale dei fenomeni di riflessione dei suoni. Il termine "phonocamptica" è uno dei numerosi neologismi introdotti da Kircher (per un'accesa contestazione dell'abuso di nuovi termini, v. Meibom 1652, *Prefatio*), una spiegazione del quale sta già nell'aggiunta che troviamo nel sommario "sive de Echo". La sezione così intitolata inizia con una trattazione relativa alle regole della riflessione del suono (la natura del suono era già stata definita nel primo libro) e le spiegazioni sono corredate da numerose illustrazioni. Come Kircher spiega in più passaggi, la maggior parte delle regole di riflessione del suono e delle figure che hanno particolari capacità di riflessione (pareti semisferiche, ellittiche o paraboliche) ricalcano le leggi dell'ottica esposte nel saggio *Ars Magnæ Lucis & Vmbræ*, il suo trattato di ottica pubblicato nel 1645. A seguire, un intero capitolo è dedicato alla "magia echotectonica", che come già indica il lemma indaga l'eco nelle architetture. Dopo aver descritto e richiamato alcuni casi noti, tra cui la funzione dei vasi risuonatori di Vitruvio (Kircher 1650, II 283-285) [Fig. 10], l'autore illustra alcune particolari architetture in cui enormi coni acustici permetterebbero di convogliare il suono in luoghi diversi. L'applicazione architettonica delle sue nozioni, in particolare ai corni da inserire negli edifici come strumenti di amplificazione, in molti casi è semplicemente assurda: il volume di questi apparecchi occupa infatti gran parte degli edifici che li contengono [Fig. 11]; si tratterebbe insomma di mettere in opera dei giganteschi cornetti acustici. Ma ciò che risulta interessante è lo studio applicato alle forme delle volte e delle pareti degli edifici, laddove Kircher applica al suono le regole della riflessione ottica descritte negli altri testi [Fig. 12-13]. L'importanza di questi schemi si può intuire dal modo in cui Marin Mersenne, poco più tardi, riprenderà alcuni di questi schemi (citando la fonte) nella seconda edizione dell'*Harmonicorum Libri XII* che esce a Parigi solo due anni dopo. Le regole descritte da Kircher sono relativamente semplici:



12-13 | Athanasius Kircher, riflessione del suono su parabole e volte, da Kircher 1650, 297 e 300.

§ L'angolo con cui un suono viene riflesso da un oggetto è uguale a quello incidente;

§ Se un suono incontra un oggetto (*obiecto phonocampitico*) in modo perpendicolare esso viene riverberato verso la sua fonte (*centrum phonicum*);

§ Un suono che incide su un oggetto in maniera obliqua non può essere riflesso verso la fonte, ma solo nella direzione opposta.

Le proposizioni successive non sono altro che conseguenza di questi principi, in quanto tendono a dimostrare come la voce che viene diretta verso l'interno di un angolo retto formato da due muri, o verso una parete concava, viene amplificata dal concentrarsi dei suoni riflessi.

Una nozione fondamentale per Kircher è quella di “phonismus”, termine con il quale egli indica la forma con cui i suoni si diffondono a partire dalla fonte, che può essere cilindrica o conica, e il modo in cui esso viene riflesso dagli oggetti.

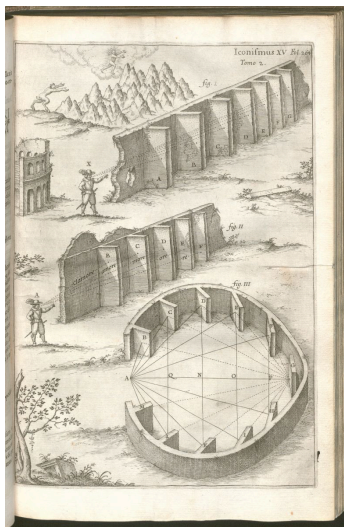
Kircher si sofferma a spiegare le ragioni per cui i corpi cavi amplificano i suoni, determinando l'intensità dell'aumento del volume sonoro sulla base del numero dei lati dell'oggetto. In particolare sono analizzati solidi con un numero sempre maggiore di lati, partendo da un prisma a base triangolare, sino ad arrivare al cilindro e al cono: non si tratta solo di muovere alla ricerca della quantificazione della intensità del suono riflesso, ma anche del punto in cui la riflessione si concentra.

Numerose pagine del trattato sono dedicate all'eco vera e propria, nel tentativo di stabilire le distanze minime dall'oggetto riflettente per percepire in modo distinto un determinato numero di sillabe, o di come sia possibile creare artificialmente echi multipli (“echo poliphona”: v. Fig. 14). Anche in questa sezione, ci imbattiamo in affermazioni poco plausibili, in particolare sulla possibilità (davvero magica!) di avere un eco che, anziché ripetere, risponde (ma Kircher, parlando di eco, potrebbe avere in mente forme di vituosismo retorico-poetica come quelle adottate

da Poliziano nel rispetto “Eco e Pan” (v. Centanni 2016, 523), o nella tradizione del melodramma barocco a partire dall’*Orfeo* di Monteverdi). Non solo: secondo Kircher esisterebbero casi in cui l'eco risponde a una frase in un'altra lingua.

Il capo III è dedicato alle istruzioni pratiche per la realizzazione di “instrumentorum acusticorum”. Kircher introduce l'aggettivo “acustico”, reintroducendo l'analogia con gli strumenti ottici: questi ultimi permettono agli occhi di vedere le cose più grandi o più vicine, i primi di amplificare i suoni deboli o farli sentire in lontananza. Non si tratta solo di oggetti di piccole dimensioni, come cornetti per persone deboli di udito o megafoni, ma di vere e proprie costruzioni architettoniche. Molti sono gli esempi di strumenti di amplificazione o concentrazione del suono, di comunicazione a distanza o comunque tra ambienti distinti. Per analizzare l'effetto del suono in un lungo tubo, Kircher porta l'esempio degli acquedotti romani, dove, dato che il suono incanalato nell'architettura non può disperdersi, è possibile sentirlo riprodotto anche a grandi distanze (ma perché ciò avvenga il canale deve essere “tersum politumque”). Viene sfatata altresì la tradizione che vorrebbe che all'interno di un lungo canale chiuso il suono potrebbe restare “imprigionato”, dato che senza moto dell'aria non potrebbe esserci suono.

Tutti gli esperimenti richiamati nel trattato tendono comunque a enfatizzare le proprietà delle superfici circolari e curve. Come preparazione alle realizzazioni architettoniche che presenta nei capi successivi, Kircher illustra alcuni metodi pratici per realizzare ellissi e solidi ellittici (“*ellipsioplastes*”), parabole, iperboli e cupole paraboliche o iperboliche. Come si accennava più sopra, non si tratta soltanto di piccoli strumenti a uso pratico: interi edifici vengono definiti “acustici”. Il primo e capitale esempio è proprio quello del teatro greco e dei suoi vasi risonatori citati da Vitruvio. Riprendendo la spiegazione teorica sull'accordatura dei vasi, ampiamente criticata da Marcus Meibom (Meibom 1652, *Prefatio*), la soluzione proposta da Kircher è che si tratterebbe, più che di vasi, di campane.



14 | Athanasius Kircher, *Iconismus XV*, pareti per echi multipli, da Kircher 1650.

Resta da chiedersi come avrebbe potuto il pubblico apprezzare questa forma di amplificazione, dato che l'*Iconismo XVI* che la raffigura non lascia spazio per le gradinate del pubblico e, per poter ospitare le celle, racchiude lo spazio centrale tra alte mura che sembrano rimandare il suono al massimo verso gli attori. Anche a una prima e sommaria analisi, la "vera ricostruzione del teatro greco" proposta da Kircher sembra di scarsa utilità, in quanto non si capisce dove dovrebbero trovarsi gli spettatori destinatari degli effetti dei vasi risonatori. Kircher sembra molto più interessato all'effetto dell'eco e alle sue applicazioni, piuttosto che alla effettiva costruzione di uno spazio per l'ascolto della musica.

Gli altri esempi che l'autore cita riguardano particolari forme di eco, come il caso di Villa Simonetta a Milano [Fig. 10], l'orecchio di Dionisio a Siracusa e due aule, una a Mantova e l'altra nel palazzo dei duchi Farnese a Caprarola. L'interesse di Kircher pare per lo più incentrato sulla realizzazione di "meraviglie" architettoniche: luoghi in cui chi parla a bassa voce viene perfettamente udito da lontano, o stanze in cui si possa ascoltare ciò che si dice altrove, o nelle quali la voce risulti moltiplicata, magari con 'magici' effetti di (apparente) risposta. I principi che lo studioso suggerisce sono per lo più direttamente derivati da quanto esposto in precedenza: la capacità dei canali di portare il suono in lontananza, che diviene maggiore se il tubo è inglobato nella muratura anziché libero nell'aria; le proprietà delle superfici paraboliche ed ellittiche, sfruttando la capacità delle prime di rimandare i suoni in linea parallela e delle seconde di riflettere i suoni emessi da un fuoco simultaneamente sull'altro. Infatti, dato che i triangoli che uniscono i due fuochi con un punto qualsiasi del perimetro dell'ellisse hanno la medesima somma dei lati, *ergo* tutti i suoni riflessi percorrono lo stesso spazio e impiegano quindi lo stesso tempo. Per questa costruzione, che egli

schematizza in forma di sezione di auditorium o teatro, Kircher consiglia la costruzione di una volta in gesso.

Nel 1673 Kircher ripubblicò i suoi studi sull'eco in un nuovo trattato, intitolato *Phonurgia Nova*, che è di fatto il primo libro dedicato interamente all'acustica, o meglio, per l'appunto, alla *phonurgia*, termine che sta a indicare, come egli spiega nella prefazione, la "soni practica scientia" (Kircher 1673, *Prefatio*). Rispetto al IX libro del *Musurgia* l'ordine delle parti cambia: in particolare il primo libro, "Phonosophia anacampctica", si occupa dell'effetto del suono nello spazio, con poche correzioni rispetto a quanto scritto nella *Musurgia*, fra le quali spicca la rimozione della parte relativa ai vasi acustici vitruviani, che era stata demolita dall'analisi del Meibom.

L'acustica, da magia a scienza

Se Kircher ha il merito di aver usato per primo l'aggettivo "acustico", è un altro gesuita ad avere usato per primo il termine "acustica" per indicare la scienza dei fenomeni relativi all'udito. Nel 1657 infatti Kaspar Schott pubblica il secondo volume della sua *Magiae universalis naturae et artis* intitolandolo proprio *Acustica, in VII libros digesta: quibus ea, quae ad auditum, & auditus obiectum spectant, methodice, ac summa varietate pertractantur* (Schott 1657). Il legame di Schott con Kircher appare evidente, oltre che per le continue citazioni, per il riuso di buona parte delle illustrazioni.

Paradossalmente, nella storia degli studi l'introduzione del termine 'Acustica' in riferimento alla scienza dei suoni, non viene attribuito né a Kircher né a Schott. La *vulgata* critica vuole infatti che solo nel 1700 la disciplina dell'"Acustica" venga introdotta all'interno dell'*Académie de France* nel 1700 da Joseph Sauveur, durante le discussioni che portarono alla redazione del suo studio sulla "scienza che riguarda il senso dell'udito". In quell'anno negli atti dell'*Académie* compare la nuova sezione "Acoustique" spiegata con questi termini:

La science qui regarde le sens de l'ouïe, n'a peut-être pas moins d'étendue, que celle qui a la vûe pour objet, mais elle a été jusqu'ici moins approfondie. Le besoin que les philosophes ont eu des télescopes et des microscopes, les a obligés à étudier avec une extrême application les différens accidens de la

lumiere ; mais comme ils n'ont pas eu le même besoin de connoître exactement tout ce qui appartient aux sons, et qu'ils ont le plus souvent traité la musique comme une chose de goût, dont on ne devoit pas trop aller chercher les regles dans le fond de la philosophie, ils n'ont pas tant tourné leurs spéculations de ce coté-là. Aussi M. Sauveur a-t-il pensé que c'étoit-là un pays encore peu connu. Il a trouvé cette science plus vaste, à mesure qu'il y faisoit plus de progrès, il a cru qu'elle méritoit, aussi-bien que l'optique, un nom particulier, et l'a appelée *Acoustique* (*Acoustique* 1700, 134).

Sauver pubblicherà il suo studio nelle *Memoires* dell'anno successivo, imponendo il suggello della sua paternità per il nome della nuova scienza:

L'occasion dans laquelle je me suis trouvé d'expliquer la theorie de la Musique à des princes fort éclairés, & à des personnes d'un esprit profond, m'a donné lieu de remarquer que ceux qui se sont attachés à la Musique spéculative, n'ont eu en vûe que quelques propriétés des sons, & sur-tout la pratique du chant qui étoit en usage de leur tems [...]. J'ai donc crû qu'il y avoit une science supérieure à la Musique, que j'ai appelée *Acoustique*, qui a pour objet le son en general, au lieu que la Musique a pour objet le son en tant qu'il est agréable à l'ouïe (Sauveur 1701, 299).

Una paternità quantomeno condivisa, dato che, anche tenendo conto della mancata pubblicazione dei testi dove Vincenzo Scamozzi riconosceva nelle nuove scoperte archeologiche del Belli una prova dell'esistenza degli *echeia* nell'architettura dei teatri antichi, certamente Athanasius Kircher aveva preceduto Sauveur almeno di mezzo secolo nel porsi il problema della denominazione e della definizione sperimentale e 'scientifica' dell'acustica.

Bibliografia

Acoustique 1700

Acoustique, sur la détermination d'un son fixe, "Histoire de l'Académie royale des sciences" (1700), sez. *Histoire*, 134-143.

Alberti 1485

L.B. Alberti, *Leonis Baptistae Alberti Florentini viri clarissimi de re aedificatoria opus elegantissimum et quammaxime utile...*, Florentiae: accuratissime impressum opera magistri Nicolai Laurentii Alamani, 1085 [!] quarto chalendas ianuaris [29.XII.1485].

Alberti 1565

L.B. Alberti, *L'architettura di Leonbattista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, In Venetia: appresso Francesco Franceschi sanese, 1565.

Arist. *De An.*

Aristotele, *De Anima*, edizione di riferimento Aristotele: *Anima*, a cura di G. Movia, Milano 2001.

Arns, Bret 1995

R. G. Arns, E. C. Bret, *Resonant Cavities in the History of Architectural Acoustics*, "Technology and Culture" XXXVI, 1 (1995), 104-135.

Barbaro 1567

D. Barbaro, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Tradotti & commentati da mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti & ampliati; & hora in piu commoda forma ridotti*, In Venetia: appresso Francesco de' Franceschi senese & Giouanni Chrieger alemano compagni, 1567.

Baumann 2006

D. Baumann, *Geometrical analysis of acoustical conditions in San Marco and San Giorgio Maggiore*, in Howard, Moretti 2006, 117-159.

Beschi 1999

L. Beschi, *Onorio Belli a Creta: un manoscritto inedito della Scuola archeologica italiana di Atene (1587)*, Atene 1999.

Bonsi 2006

D. Bonsi, *Characterization of the acoustic ambience of the church of San Giorgio Maggiore by measurement of quadrasonic impulse responses*, in Howard, Moretti 2006, 201-219.

Callegaro 2006

F. Callegaro, *Indagine su alcuni parametri acustici in San Giorgio Maggiore e al Redentore*, in Howard, Moretti 2006, 221-238.

Centanni 2016

M. Centanni, *Fantasma dell'antico. La tradizione classica nel rinascimento*, Rimini 2016.

Collavo 2005

L. Collavo, *L'esemplare dell'edizione giuntina de Le Vite di Giorgio Vasari letto e annotato da Vincenzo Scamozzi*, "Saggi e memorie di storia dell'arte" 29 (2005), 1-213.

Davis 2003

C. Davis, *Vincenzo Scamozzi architetto della luce*, in Barbieri, Beltramini 2003, 33-46.

Falkner 1854

E. Falkener, *Description of some important theatres and other remains in Crete; from a ms. History of Candia by Onorio Belli in 1586*, London 1854.

Foscari, Tafuri 1983

A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983.

Howard, Longair 1982

D. Howard, M. Longair, *Harmonic proportion and Palladio's Quattro Libri*, "Journal of The society of Architectural Historians" XLI (1982), 116-143.

Howard, Moretti 2006

D. Howard, L. Moretti (a cura di), *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, Milano 2006.

Isard 2014

K. G. Isard, *The Practice of Theory in Vincenzo Scamozzi's Annotated Architecture Books*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 2014.

Kircher 1650

A. Kircher, *Musurgia Universalis, sive Ars Magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua Unversa sonorum doctrina, et Phylosophia, Musicaeque tam theoricæ, quam practicæ scientia, summa varietate traditur; admirandæ Consoni, et Dissoni in mundo, adeoque Unversa Natura vires effectusque, vti noua, ita peregrina variorum speciminum exhibitione ad singulares usus, tum in omnipoene facultate, tum potissimum in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medecina, Politica, Metaphysica, Theologia aperiuntur et demonstrantur*, t. II, Romæ, Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelleti, Anno lubilæi, 1650, rist. anastatica, Hildesheim, 1970, con pref. e ind. anal. di U. Scharlau.

Kircher 1673

A. Kircher, *Phonurgia nova sive Conjugium Mechanico-physicum Artis et Naturæ Paranymphe Phonosophia Concinnatum; qua unversa sonorum natura, proprietates, vires, effectuumq prodigiosorum Causæ, nova et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; Instrumentorum Acusticorum, Machinarumq ad Naturæ prototypon adaptandarum, tum ad sonos ad remotissima spatia propagandos, tum in abditis domorum recessibus per occultioris ingenii machinamenta clam palamve sermocinandi modus et ratio traditur, tum denique in Bellorum tumultibus singularis hujusmodi Organorum Usus, et praxis per novam Phonologiam Describitur*, , Campidonæ, Per Rudolphum Dreherr, 1673, ris. anastatica: New York, 1966.

Lippmann 2003a

W. Lippmann, *Frammenti del manoscritto inedito del IV libro dell'idea della*

architettura universale: *i due capitoli sui teatri e anfiteatri*, in Barbieri, Beltramini 2003, 479-483.

Lippmann 2003b

W. Lippmann, *La ricostruzione del IV e V volume dell'idea della architettura universale*, in Barbieri, Beltramini 2003, 483-487.

Magagnato 1985

L. Magagnato, *Introduzione* a F. Giorgi, *Promemoria di Francesco Giorgi per san Francesco della Vigna*, in *Trattati con l'aggiunta degli scritti di architettura di Alvise Cornaro, Francesco Giorgi, Claudio Tolomei, Giangiorgio Trissino, Giorgio Vasari*, a cura di E. Bassi e altri, Milano 1985, 1-17.

Magrini 1847

A. Magrini, *scritture inedite in materia d'architettura di Onorio Belli, Ottavio Bruto Orefici, Ottone Calderari*, Vicenza 1847.

Meibom 1652

M. Meibom, *Antiquae musicae auctores septem graece et latine*, Amstelodami, Apud Ludovicum Elzevirium, 1652.

Mitrović, Senes 2002

B. Mitrović, V. Senes, *Vincenzo Scamozzi's Annotations to Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura*, "Annali di architettura" 14 (2002), 195-214.

Muttoni 1743

N.N. (ma F. Muttoni), *Architettura di Andrea Palladio, Vicentino: di nuovo ristampata, e di figure in rame diligentemente intagliate arricchita, corretta, e accresciuta di moltissime fabbriche inedite: con le osservazioni dell'architetti N.N., e con la traduzione francese*, Venezia 1743, tomo IV.

Palladio 1570

A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio. Ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordini, & di quelli avvertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare; si tratta delle case private, delle vie, de i ponti, delle piazze, de i xisti, e de' tempij*, In Venetia, appresso Dominico de' Franceschi, 1570.

Puppi 1973

L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza 1973.

Sanvito 2012

P. Sanvito, *Il ruolo dei diagrammata e schemata nelle edizioni di Vitruvio a cura di Daniele Barbaro: di nuovo sull'architettura come scienza*, in *Teoria e prassi nell'esegesi vitruviana tra XV e XIX secolo*, a cura di E. Granuzzo, C. Occhipinti, numero monografico di "Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica" II, 2 (2012), 13-37.

Sanvito 2016

P. Sanvito, *Daniele Barbaro alla riscoperta dell'antico inedito. La fondazione dell'architettura scientifica moderna tra Cinquecento e Seicento*, Roma 2016.

Sauveur 1701

J. Sauveur, *Système general des des intervalles des sons, et de son application à tous les Instrumens de Musique*, "Histoire de l'Académie royale des sciences" (1701), sez. *Memoires*, 299-366. L'estratto venne pubblicato come *Principes d'acoustique et de musique*, Paris 1701, ristampa anastatica Genève 1973.

Scamozzi 1615,

V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia 1615, ristampa anastatica con prefazione di Fr. Barbieri, testo di W. Oechslin, Verona 1997.

Schott 1657

K. Schott, *Acustica, in VII libros digesta: quibus ea, quae ad auditum, & auditus obiectum spectant, methodice, ac summa varietate pertractantur*, in P. Gasparis Schotti [...] *Magiae universalis naturae et artis*, pars II, Francofurtens: excudebat lobus Hertz typographus Herbipolensis, 1657 (Herbipoli : excudebat lobus Hertz typographus Herbipolensis, 1657).

Solmi 1906

E. Solmi, *Il trattato di Leonardo da Vinci sul linguaggio "De vocie"*, "Archivio storico Lombardo" serie V, vol. VI, anno XXXIII (1906), 68-98.

Temanza 1770

T. Temanza, *Vita di Vincenzio Scamozzi Vicentino architetto*, Venezia 1770.

Tessier 1886

A. Tessier, *Intorno alla fabbrica del tempio in onore di s. Francesco d'Assisi detto della Vigna in Venezia; ed alle modificazioni introdotte nell'originario modello del celeberrimo Architetto e scultore Jacopo Sansovino*, "Miscellanea Francescana di storia, di lettere, di arti" I (1886), 71-76.

Valière, Palazzo-Bertholon, Polack, Carvalho 2013

J-C. Valière, B. Palazzo-Bertholon, J-D. Polack, P. Carvalho, *Acoustic pots in ancient and medieval buildings: literary analysis of ancient texts and comparison with recent observations in French churches*, "Acta Acustica United With Acustica" 99 (2013), 70-81.

Barbieri, Beltramini 2003

Fr. Barbieri, G. Beltramini (a cura di), *Vincenzo Scamozzi, 1548 - 1616, catalogo della mostra (Vicenza, 7 settembre 2003 - 11 gennaio 2004)*, Venezia 2003.

Vitruvio

Vitruvio, *De Architectura Libri Decem*, edizione di riferimento: Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros; traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Torino 1997.

Winternitz 1982

E. Winternitz, *Leonardo da Vinci as a musician*, New Haven - London 1982.

Wittkower [1949] 1964

R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* [1949], Torino 1964.

English abstract

Even if the main concepts described by the acoustics science can be tracked back to Aristotle and his *De Anima*, the word itself is commonly attributed to French scientist Joseph Sauver in 1700. But, looking more close to the studies on Vitruvius' *De Architectura*, we can recognize a continuous effort of the architects and architecture theorists, starting from Leon Battista Alberti and Leonardo da Vinci, to study the best ways to achieve a perfect hearing inside buildings. Among those studies, it is Vincenzo Scamozzi with his "science of Architecture" that enhance the studies on architectural acoustics, especially after the arrival of letters from 'Candia' (Crete) that prove the existence of the locations where the almost mythological "acoustics vases" described by Vitruvius inside the theatres in Candia could have been placed. Thus, despite Sauver claims of being the first scientist interested in this new science and the one who created the name, there are at least two Jesuits who tried to describe this new science and give it a name earlier, Athanasius Kircher in his *Musurgia Universalis* of 1650 and *Phonurgia Nova* of 1673, and Gaspar Schott in his *Magiae universalis naturae et artis* of 1658. Kircher is the first to use the adjective acoustic for a device that enhance hearing, and Schott is the first one that use the latin word *acustica* in order to describe the science, both about 50 years earlier than Sauver.

Eroismo femminile e integrazione culturale

Una genealogia gender della 'final girl'

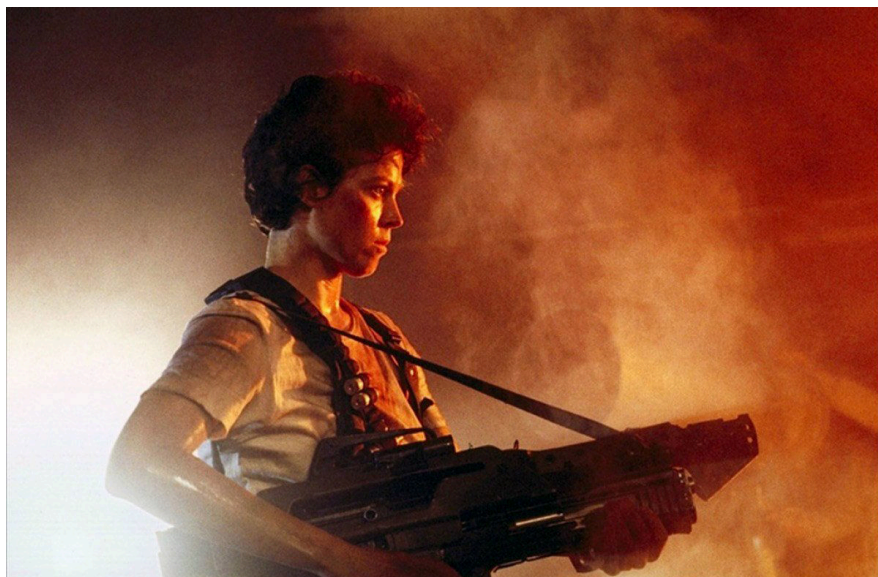
Alessandro Grilli

1. Il tenente Ripley come 'final girl'

Questo lavoro si propone di esplorare alcuni aspetti della costruzione del personaggio eroico, e di chiarire in particolare in che modo e con quali prerogative l'eroismo sia culturalmente pensabile in relazione all'identità femminile. La mia analisi si focalizzerà su un personaggio molto rappresentativo in tal senso, il tenente Ellen Ripley, protagonista del celeberrimo film di R. Scott *Alien* (1979) [Fig. 1] e di tre riprese quasi altrettanto fortunate: *Aliens* (J. Cameron, 1986), *Alien³* (D. Fincher, 1992) e *Alien: Resurrection* (J.-P. Jeunet, 1997).

La rilevanza di questo *case study* per il mio discorso non dipende solo dalla enorme popolarità di questi film, ma soprattutto dal fatto che Ripley ha costituito, fin dal suo apparire nel 1979, un importante punto di svolta nella rappresentazione dell'eroismo femminile; il modello di eroina incarnato da Ripley è stato infatti replicato nel giro di pochi anni, in maniera poligenetica o più o meno consapevolmente citazionale, da numerose narrazioni dell'horror o dello *slasher film* (a differenza di altre categorie degli studi cinematografici, questo termine non è acclimatato in italiano, e indica la vicenda a lieto fine di un eroe che riesce a sconfiggere un assassino seriale o, in regime soprannaturale, un mostro mortalmente pericoloso). Al tempo stesso, il personaggio di Ripley è stato riproposto da un *sequel* all'altro, al di là della continuità richiesta dalla forma seriale, con importanti variazioni specifiche. Questo fa sì che, pur nella sua tipicità, esso si presti a una considerazione approfondita, e la sua analisi risulti nel complesso rivelatrice della stratificazione e della sopravvivenza di strutture culturali sedimentate, che rivelano una sorprendente continuità a dispetto delle notevoli variazioni di superficie.

In un modo o nell'altro, tutti gli elementi di interesse del personaggio di Ripley hanno a che vedere col fatto che si tratta di una donna. In questo senso Ripley, insieme a Sally Hardesty di *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), si può considerare l'archetipo di un nuovo tipo di eroismo, in cui i caratteri di genere appaiono modificati rispetto al precedente stereotipo. Fino a quel momento (si pensi a *Psycho* di Hitchcock, 1960) il thriller, l'horror o lo *slasher film* avevano una chiara distribuzione semiotica dei ruoli narrativi in base ai generi: la donna era immancabilmente la vittima, e l'uomo era l'eroe che la salvava, la vendicava e in genere sconfiggeva il mostro o l'assassino. Il quale, a sua volta, e non solo nel caso di Norman Bates, appariva portatore di un'identità di genere disturbata - confusa, immatura o liminare. Con Ripley si assiste alla riconfigurazione di questo assetto: per la prima volta l'eroe non è più un uomo ma una donna che, *pur essendo inizialmente una vittima come tutte le altre*, si rivela il personaggio più resiliente e riesce non solo a sfuggire alla morte, ma a distruggere il mostro e a salvare dal pericolo tutti i superstiti.



1 | Il tenente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) in assetto di guerra in *Alien* (R. Scott, 1979).

Il moltiplicarsi di eroine di questo tipo nella cinematografia dal 1974 alla fine degli anni Ottanta ha spinto la scandinava e studiosa di cinema

Carol J. Clover a introdurre una precisa etichetta per indicare questa costante narrativa: 'final girl'. Clover introduce il termine in un articolo del 1987, confluito poi in forma abbreviata nella sua importante monografia sui ruoli di genere nel film horror (Clover 1992, 21-64. L'importanza di questo studio è testimoniata, tra l'altro, dalla sua inclusione, in forma più o meno adattata, in antologie di riferimento, come ad es. Gelder 2000, 294-307, e dalla ristampa della monografia del 1992 nella serie "Princeton classics": Clover 2015).

Come si vede, il concetto di 'final girl' non ha ambizioni ermeneutiche: esso designa, con mera finalità descrittiva, una delle componenti strutturali dello *slasher film* che Clover fa oggetto di considerazione analitica: "Killer - Terrible Place - Weapons - Victims - Final Girl - Shock" (Clover 1992, 26-42). Su ciascuno di questi elementi Clover raccoglie i dati all'interno di un corpus piuttosto ampio e, con un'analisi in genere molto brillante, compie una ricognizione dei vari fenomeni.

La categoria che appare più omogenea e riconoscibile come oggetto specifico è proprio la 'final girl', e questo spiega perché l'etichetta di Clover sia diventata in pochi anni non solo un termine d'uso corrente nei *film studies*, ma abbia influenzato direttamente il genere thriller o horror, che con crescente consapevolezza ha esplorato le mille possibili declinazioni di questo profilo. Nell'analisi di Clover la 'final girl' è un personaggio di grande prontezza e intelligenza, con cui lo spettatore è spinto a identificarsi durante l'intero racconto; soprattutto, la 'final girl' è caratterizzata da una femminilità non convenzionale (è tendenzialmente androgina nell'aspetto e deerotizzata nel comportamento); il suo eroismo, infine, si presenta come un rivolgimento inaspettato della sua posizione iniziale di vittima.

La tesi di Clover è che il profilo androgino di questo tipo di eroina sia una formazione di compromesso che permette al destinatario implicito (in questi film, secondo lei, un adolescente maschio) la doppia identificazione richiesta dalla trama. In quanto ragazza, la 'final girl' facilita l'identificazione dello spettatore con la posizione di vittima e con il godimento masochistico della sofferenza subita (se la vittima fosse un ragazzo verrebbero troppo radicalmente compromesse le prerogative dell'identità maschile); viceversa, in quanto associato a tratti androgini, il

ruolo eroico successivamente conquistato dalla 'final girl' si realizza simbolicamente nella corretta esibizione di prerogative maschili (la violenza fallica esercitata contro l'assassino, in primo luogo[Fig. 1]).

L'analisi di Clover è molto brillante e in gran parte condivisibile, ma essa ha un'impostazione essenzialmente sincronica, in quanto si limita a ricondurre all'immediato contesto storico-culturale un *corpus* di film prodotti nell'arco di poco più di un decennio. In essi Clover vede semplicemente l'adattamento delle strutture dell'immaginario ai nuovi assetti sociali determinati dall'evoluzione della dialettica tra i generi, e dai progressi dei movimenti per la liberazione della donna.

A mio giudizio, invece, la comprensione del fenomeno 'final girl' si fa molto più interessante con un approccio genealogico, che parte dal riconoscere negli elementi enucleati da Clover la riproposizione di strutture dell'immaginario ben più antiche dello *slasher film* anni Settanta. La prospettiva storico-culturale permette in particolare di riconoscere come anche gli adattamenti che sembrano fare spazio a rinnovati orizzonti culturali e a una rimozione definitiva del pregiudizio di genere si possano leggere come accomodamenti reazionari, che assumono un'apparenza progressista per riproporre e confermare dinamiche di genere primitive e in ultima analisi patriarcali.

Le proprietà principali della 'final girl' (ad esempio la compresenza di tratti maschili e femminili o la coincidenza dei ruoli di vittima e di eroe, che si ritrovano entrambe in Ripley) possono essere interpretate alla luce di alcune categorie dell'analisi antropologica e storico-religiosa, grazie alla quale è possibile riconoscere in una trama fantastica contemporanea la risorgenza di costanti dell'immaginario molto più antiche.

Da ora in poi vorrei concentrarmi in particolare sulla figura del tenente Ripley nel quarto film della serie, *Alien: Resurrection* (J.-P. Jeunet, 1997), perché qui il generico eroismo del personaggio femminile si specifica in modo da rendere più marcate alcune tendenze implicite o solo accennate nei film precedenti [Fig. 2]. Guidati presumibilmente anche dalla necessità di esplorare combinatoriamente nuove possibilità, gli sceneggiatori e il regista hanno finito per insistere su una serie di elementi estremi che rendono più saliente e riconoscibile la natura 'eroica' di Ripley, la sua

identità contraddittoria e paradossale nonché la sua posizione liminare rispetto alla stessa condizione di 'persona umana' (per un'analisi del personaggio di Ripley come caso focale di figura postumana si veda Grilli 2015).



2 | Il rapporto tra Ripley e il nuovo mostro in *Alien: Resurrection* (J.-P. Jeunet, 1997).

Tanto per cominciare, la Ripley originaria si è immolata per la salvezza del genere umano alla fine di *Alien3*; nel quarto film essa ricompare dunque solo come clone, sviluppato in laboratorio a grande distanza temporale dalla morte della donna. Questo clone è identico a Ripley sul piano cognitivo, ma il suo DNA è stato ibridato con quello del mostro dagli scienziati al soldo del potere economico-militare. Questo fa sì perciò che nell'eroina di *Alien: Resurrection* siano leggibili nel modo più chiaro tre componenti paradossali, da cui emerge con chiarezza che la sua identità si configura come un costrutto internamente polarizzato, categorialmente ibrido, se non addirittura paradossale sul piano semiotico:

1. posizione intermedia nella dialettica maschile/femminile (androginia);
2. posizione intermedia nella dialettica eroe/vittima (condizione di 'final girl');

3. posizione intermedia nella dialettica uomo/mostro (soggetto culturale/soggetto non culturale).

2. Eroe civilizzatore o πότνια θηρῶν?

Mi preme in particolar modo chiarire i termini di quest'ultimo paradosso, vale a dire l'ibridazione tra una posizione interna e una esterna allo spazio dei soggetti culturali. A mio giudizio è facile dimostrare che questa duplicità di Ripley deriva dal fatto che ad essa sono stati attribuiti sul piano narrativo *due profili mitici ben precisi e solitamente distinti*, quando non contrapposti, quello di 'eroe civilizzatore' e quello di πότνια θηρῶν (il termine è epiteto di Artemide in Omero, *Iliade* 21.470; su esso è calcato il termine 'signora/signora degli animali' che si riferisce a figure divine, presenti in molti sistemi mitologici, responsabili della cacciagione e in generale degli animali come fonte di vitto umano. In questa prospettiva, il greco πότνια θηρῶν ha finito per specializzarsi e indicare il sottotipo minoico o ellenico, come la dea cretese dei serpenti. Sulla 'signora degli animali' vd. Christ 1987; Tobben 1993; Rydving 2011).

Il concetto di 'eroe civilizzatore', in inglese 'culture hero', è quello più importante, poiché esso si applica alla 'final girl' in *tutte* le sue attestazioni. A mio giudizio è infatti evidente, anche se né Clover né i suoi numerosi seguaci l'hanno mai notato, che la 'final girl' è solo un particolare adattamento culturale di questa figura archetipica. L'eroe civilizzatore è una figura presente in tutti i sistemi mitologici e religiosi che contribuisce, in modi diversi, a sottrarre spazi al caos non culturale per renderli fruibili da parte della comunità umana. Il profilo base dell'eroe civilizzatore è infatti quello di uccisore di mostri, esemplificato nella mitologia mediterranea da personaggi come Teseo, Perseo o, nella forma più pura, da Eracle. Non a caso Eracle uccide soprattutto animali anticulturali di vario tipo, come il serpente a sette teste che simboleggia il carattere antiagricolo delle paludi di Lerna. La lotta col rettile mostruoso è del resto molto più antica del mito di Eracle, ed è testimoniata fin dalle fasi più antiche della mitologia sumera, come in un sigillo del XXIII sec. a.C. [Fig. 3].



3 | a. *Figura divina che combatte contro un serpente a sette teste*, Sigillo da Tell Asmar, xxv sec. a.C., da H. Frankfort, *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*, Chicago, 1955, n. 497; b. *Eracle uccide l'Idra di Lerna con l'aiuto di Iolao*; dettaglio dalla decorazione di un'idria etrusca di terracotta a figure nere, attribuita al Pittore dell'aquila, da Caere, ca. 525 a.C. Malibu (CA), J. Paul Getty Museum, 83.AE.346; c. il mostro di *Alien* ideato da H. G. Giger.

In modo solo apparentemente diverso, il successo della 'final girl' libera gli spazi della cultura dalla presenza di entità aberranti, che non di rado, nelle ambientazioni soprannaturali, hanno i tratti del mostro animale o demoniaco. Che si tratti di eliminare il serial killer psicopatico (Clarice Starling in *Silence of the Lambs*), o l'incubo letale che si materializza nel sonno (Nancy Thompson in *A Nightmare on Elm Street*), o il mostro alieno venuto dallo spazio (il tenente Ellen Ripley in *Alien*), l'eroina ripercorre, *mutatis mutandis*, le orme degli eroi mitologici che rendono sicura la vita delle società umane combattendo e annientando i mostri che le minacciano.

Come l'idra di Lerna, infatti, anche il mostro della *franchise* di *Alien*, nei memorabili tratti ideati da H. R. Giger, è caratterizzato contemporaneamente dalla morfologia di rettile preistorico (una specie di *velociraptor* viscido e squamoso) e dalla moltiplicazione dell'elemento predatorio (le mascelle dentate secondarie che fuoriescono dalla bocca già provvista di temibili zanne). Nessun dubbio, insomma, che anche nel tenente Ripley possiamo riconoscere l'ennesima incarnazione dell'eroe civilizzatore uccisore di mostri.

Se già nei primi tre film della serie Ripley sembra rivelare ogni tanto una qualche forma di legame privilegiato con il suo nemico mostruoso, nel quarto questo legame viene reso esplicito sul piano tematico: qui l'eroina è un clone ibrido che condivide con il mostro parte del DNA. Questa, che è la principale novità di *Alien: Resurrection*, sembrerebbe a prima vista un elemento del tutto originale se non addirittura stravagante. Può quindi sorprendere ritrovare anche qui la trasformazione di uno stereotipo della cultura di massa (quello della donna-animale, su cui torneremo ancora tra

poco) che a sua volta è solo l'aggiornamento di un profilo mitologico antichissimo, forse ancora più antico dell'eroe civilizzatore: il profilo, appunto, del 'signore' o 'signora degli animali'.



4 | Pendente aureo minoico egittizzante con soggetto del tipo 'Signore degli animali', XV sec. a.C. London, British Museum.

Questa espressione è usata di solito per indicare un modulo iconografico [Fig. 4], composto da una figura interamente o parzialmente umana affiancata simmetricamente da animali di vario tipo (una ricognizione d'insieme del concetto in Counts e Arnold 2010). A monte del modulo iconografico, peraltro, l'espressione 'signore' o 'signora degli animali' si riferisce a un essere sovrumano responsabile di una o più categorie di animali in una società di caccia (sul problema vd. Pettazzoni 1955, 640-649; Massenzio 1994, 81 sgg., in particolare 91-92). Identificato in parte con gli animali stessi, il signore degli animali tollera o favorisce la caccia, permettendo la sopravvivenza del gruppo umano. In altre parole, il signore degli animali è una divinità o un essere semidivino da cui dipendono, in modo più o meno diretto e più o meno esclusivo, la sopravvivenza e il benessere del gruppo umano.

Da un punto di vista identitario, il signore degli animali è rappresentato fin dalla preistoria come un essere intermedio, umano ma con attributi animali. Superiore all'uomo, in quanto divino o semidivino, il signore degli animali può insomma essere compreso come una versione magnificata dell'animale stesso o come la sua identità ideale.

Questa connessione tra Ripley e il mostro, resa già ovvia dalla loro ibridazione genetica e confermata in modo eclatante dal fatto che il

mostro non solo non è ostile a Ripley ma assume nei suoi confronti il comportamento del cucciolo con la madre, è particolarmente evidente in una scena in cui la donna sprofonda in un mare di spire[Fig. 5]. Alle spalle di questa raffigurazione si può leggere ovviamente una posa tipica di voluttuoso abbandono femminile, ma anche, curiosamente, una trasformazione inconsapevole dell'iconografia dell'antica dea dei serpenti, che mostra come in Ripley si possa facilmente individuare una risorgenza, tanto più significativa quanto meno consapevole, della *πύθνα θηρών* mediterranea.



5 | a. Ripley sprofonda nel mare di spire del mostro da lei generato, fotogramma; b. Tom Kelley, *Marilyn Monroe on red velvet*, n. 10 (1949); c. *Dea minoica dei serpenti*, statuetta in faience dagli scavi del ricettacolo del tempio di Cnosso, circa 1600 a.C., Iraklion, Museo archeologico.

3. L'eroismo femminile come mediazione

Arrivati a questo punto, siamo obbligati a porci una domanda: come possiamo spiegare questo carattere contraddittorio e paradossale del tenente Ripley? Quali funzioni semiotiche e ideologiche possiamo attribuire a questa duplice identità di distruttrice di mostri ma, al tempo stesso, di signora e *patrona* dei mostri?

La mia opinione è che questa connessione e il paradosso che ne risulta vadano compresi come un *segnale dell'eroismo specificamente femminile che caratterizza il tenente Ripley, cioè della sua conformità al profilo della 'final girl'*. A mio giudizio, non si può seguire Clover nel ritenere che l'ambiguità di genere della 'final girl' sia solo un riflesso della fusione dei ruoli di vittima e di eroe. Mi sembra più opportuno vedere in questa duplicità un segno della convergenza, nella 'final girl', di profili

civilizzatori ben distinti. Accanto agli eroi maschili uccisori di mostri, di cui pure la 'final girl' è erede, sappiamo dai sistemi mitici e storico-religiosi che il processo di consolidamento ed estensione della cultura può anche essere affidato a figure femminili.

La sola differenza è che il processo di civilizzazione promosso dalla donna segue percorsi totalmente diversi: l'eroe maschile uccide il mostro e si contrappone radicalmente a esso. Nei termini di Lotman ([1969] 1995), il mostro è un'espressione della non cultura, e l'eroe si definisce senz'altro come opposto al mostro. Diversamente, l'eroe femminile civilizza non con la forza, ma con strumenti che si possono ricondurre alla sua identità di oggetto - idealizzato o concreto, ma comunque privo di determinazioni soggettive. La vittoria dell'uomo è distruzione, la vittoria della donna è neutralizzazione, ammansimento, mediazione.

Sintetizzando all'estremo, osserviamo che questa opera di civilizzazione operata dalla donna può essere ricondotta a tre tipologie principali, che corrispondono alle posizioni che la donna occupa in relazione al soggetto culturale normale (che, per definizione, in un sistema patriarcale è sempre maschile):

1. modalità 'Vergine Maria' (la donna occupa una posizione superiore al soggetto sociale normale e *neutralizza* il male con la semplice esibizione della propria natura assoluta, polarmente opposta a quella della bestia);
2. modalità 'Bella e la Bestia' (la donna occupa una posizione organica al gruppo sociale, dove assume il ruolo modesto e passivo che la cultura le riserva; ponendosi come oggetto del desiderio normotipico ella *addomestica* il mostro attirandolo e accogliendolo dentro lo spazio culturale grazie alla capacità di calamitarne le pulsioni);
3. modalità 'Arianna' (la donna appartiene per natura al fronte della bestia, di cui condivide in parte il carattere extraculturale; a dispetto di ciò, ella *sacrifica* altruisticamente questa parte di sé per aiutare un eroe civilizzatore a conseguire i suoi obiettivi).

Nel primo caso l'eroina ha una identità umana pura, anzi, *assolutamente* pura: benché un'indagine comparativa diacronica del suo profilo permetta talora di riconoscere tracce di un eroismo terioctono (su cui vd. Bergamo 2001) più vicino al profilo maschile, essa rappresenta, si può dire, la

concretizzazione di un tipo ideale di umanità. Questa purezza assume in genere la forma di una giovinezza e bellezza ideali, e si traduce in una idealizzazione della verginità che può arrivare fino agli estremi dogmatici della verginità e dell'immacolata concezione di Maria. Da questa posizione ideale, la donna si pone come una versione inattaccabile dell'umanità, una versione talmente astratta e pura da risultare sottratta al divenire e alla storia (paradosso del dogma cattolico di Maria Vergine Assunta in cielo *con il corpo*). A ben vedere, una simile umanità non è parte organica dello spazio culturale, ma si colloca al margine superiore della categoria dell'umano, e rappresenta quindi non tanto una soggettività normotipica, quanto la superiorità inattingibile, il livello intermedio tra l'umano e il divino. La Vergine Maria è umana perché condivide la corporeità materiale degli uomini, ma è già predisposta a farsi tramite dell'Incarnazione, e dunque veicolo di un incontro paradossale tra umano e divino, tra materia e spirito, tra immanenza e trascendenza. Non a caso, l'assenza di peccato originale all'inizio e l'assunzione nella carne al termine del suo percorso esistenziale permettono di definire la Vergine Maria non come 'Member', cioè come esempio di membro a pieno titolo della categoria, ma come *limite* superiore che lo definisce dall'esterno (tutti gli *altri* uomini sono concepiti col peccato originale e alla morte lasciano la terra solo in spirito).

Di fatto, è proprio la sua collocazione *esterna* alla cultura umana, anche se in posizione superiore, che rende la donna di questo tipo idonea a confrontarsi con le forze dell'infraumano, e a trattare con esse in favore dell'umano. La verginità, in questa prospettiva, va intesa quindi non solo per i suoi valori simbolici moralistici o sessuali, ma soprattutto come un segnale della *non inclusione* della donna nella cultura e nella storia (come si sa, il commercio sessuale promuove e sancisce una delle forme più importanti di relazione intersoggettiva). È infatti proprio questa non inclusione (da intendere, più precisamente, come collocazione in una posizione liminare) che si traduce in una capacità di comunicazione e di confronto diretto con l'extraumano: la Vergine Maria intercede per gli uomini presso Dio, con cui ha un rapporto immediato; e al tempo stesso schiaccia il serpente del Demonio col tallone [figg. 6c, 8b]. Parimenti, la vergine dell'immaginario medievale è la sola creatura da cui si lasci toccare l'unicorno [Fig.6a]. Nella tradizione *gothic* e *horror*, la vergine è una delle figure capaci di trattare coi fantasmi (O. Wilde fornisce una garbata parodia di questo topos con la Virginia di *The Canterville Ghost*).

Anche in questo caso, la verginità è una figura della *liminarità*, cioè della collocazione marginale rispetto alla cultura in quanto soggetto che eccede o non raggiunge lo statuto di soggetto sociale a pieno titolo. Non è un caso che la figura della vergine (o, in misura minore, del ragazzo, purché non ancora adulto) sia tra quelle più idonee a fornire vittime sacrificali (per citare solo esempi dal mito greco si pensi a Ifigenia, Polissena, Meneceo ecc.). Nella sua teoria della genesi del sacro dalla violenza mimetica (Girard 1972), René Girard si sofferma a lungo a illustrare come le vittime sacrificali, indispensabili alla collettività in quanto capaci di convogliare verso l'esterno la violenza indifferenziata che attraversa i gruppi umani, siano scelte di preferenza tra i soggetti sociali a vario titolo liminari, come gli stranieri, i prigionieri di guerra, i bambini e gli adolescenti maschi e femmine: la loro parziale integrazione, come il loro incompiuto percorso di raggiungimento dello *status* di soggetto sociale a pieno titolo, fa di loro i mediatori ideali in un processo che ha come fine la protezione e la conservazione del gruppo sociale. Tutti i profili tipici del *medium*, della figura, cioè, che permette il contatto dei viventi con le anime dei morti nell'aldilà, condividono con la vergine la condizione di soggetto liminare (bambini, vecchi, persone strane, segnate dall'esperienza o comunque in una posizione atipica rispetto all'identità sociale normale del gruppo di riferimento).



6 | a. Scuola di Timoteo Viti da Urbino (precedentemente attribuito a scuola di Dosso Dossi), Allegoria della castità (Vergine e unicorno), olio su tavola, prima metà del XVI sec., London, Wellcome Library (University College London), 44558i; b. Poster dal film Disney *Beauty and the Beast* (Bill Condon, 2017); c. Madonna di Guadalupe, ovvero *Santa Maria Coatlxopeuh* (pronuncia "quatlasupe"), che foneticamente, in spagnolo, suona molto simile a "Guadalupe", ma che in lingua nahuatl significa "Colei che calpesta il serpente".

Il secondo tipo di civilizzazione femminile è uno sviluppo logico del precedente: la vergine non è posta su un piano metastorico e metafisico ma viene mostrata nel momento della sua integrazione nel gruppo; ella si confronta col mostro, lo ama e con la forza costruttiva di questo amore lo riporta tra gli umani, spingendolo a rinunciare ai tratti che marcano la sua estraneità all'ordine culturale. È facile riconoscere in ciò la situazione di *Bella e la Bestia*[Fig. 6b]dove la bellezza della protagonista, trasparente già nel nome, è figura della sua femminilità assoluta: la ragazza non ha altre caratteristiche che la bellezza, cioè la desiderabilità, l'essere conforme al modo in cui il punto di vista maschile concettualizza la donna. Il suo lasciarsi desiderare dalla bestia impone a quest'ultima l'accettazione di un vincolo sociale con la donna, e di conseguenza con il gruppo cui ella appartiene. In termini antropologici, questa trama è il riflesso del ruolo di mediazione sociale che la ragazza da marito è in grado di svolgere tra il gruppo di provenienza, con cui si identificano i contorni dello spazio culturale, e un soggetto esterno (la Bestia). Grazie alla sua idoneità matrimoniale, e dunque alla sua potenzialità di legante sociale, la fanciulla 'rompe l'incantesimo' (cioè la contrapposizione radicale tra gruppi o soggetti di interesse) e permette l'inclusione del soggetto esterno all'interno dello spazio culturale. Tradotta nei termini delle strutture elementari della parentela studiate da C. Lévy-Strauss, questa dinamica è compatibile con l'ipotesi dello scambio delle donne, ovvero della donna come elemento che permette la connessione tra gruppi sociali alieni e potenzialmente ostili (Lévi-Strauss [1947] 2003).

4. La nuova Arianna

La natura idealizzata della Vergine emerge con chiarezza dalla sua contrapposizione polarizzata all'archetipo della donna 'reale', Eva. Maria è la seconda Eva in quanto corregge, con la sua purezza iperbolica, l'impurità contratta da Eva e da lei trasmessa a tutti gli uomini col suo cedimento al serpente. La donna viene vista in generale, in forme e misure diverse nelle diverse epoche, ma con sorprendente continuità, come una creatura ambivalente, la cui posizione intermedia tra natura e cultura si manifesta non di rado in una sua caratterizzazione animalesca o quanto meno primitiva. Non posso approfondire molto il discorso in questa sede, ma mi limito a rimandare al fondamentale studio di Bram Dijkstra sulla demonizzazione del femminile, *Idols of Perversity*, che studia, con ricchezza di riferimenti e profondità di interpretazioni, l'ossessiva

presenza, nella cultura borghese, di rappresentazioni della donna come serpente o come creatura ferina (Dijkstra 1986, 272 sgg.).

In un sistema di valori patriarcale, la donna è insomma collocata sempre e comunque *ai margini* dello spazio culturale, e posta pertanto in una posizione instabile nei confronti dell'ordine.

Mi sembra indispensabile, a questo punto, precisare ulteriormente i miei riferimenti metodologici: il continuo richiamo a contrapposizioni categoriali, e alle conseguenti posizioni liminari che da esse vengono determinate, rivelano con chiarezza le matrici semiotiche e costruzioniste del mio orientamento metodologico. Lo studio complessivo dei profili di femminilità è sì possibile in una prospettiva come quella junghiana praticata da Erich Neumann (Neumann 1955), che sviscera nella sua immensa monografia le valenze positive e negative del materno alla luce della teoria archetipica del suo maestro. Ma la prospettiva junghiana, che già nella scelta del concetto di 'archetipo' denuncia la sua consonanza con il platonismo, è fondamentalmente essenzialista - essa crede, cioè, che le proprietà degli enti siano date a priori, e possano essere solo messe in evidenza da un approccio ermeneutico capace di riconoscerne i tratti immutabili generali a partire dall'analisi delle sue innumerevoli attestazioni particolari. La mia posizione, al contrario, è ispirata al costruzionismo sociale di Berger e Luckmann (1966) e in special modo agli sviluppi che ne hanno accentuato gli aspetti performativi, come quelli delle più recenti teorie *queer*. In questo senso per me le entità e le identità non sono altro che fasci di *scripts* performati, che noi possiamo conoscere e interpretare mediante un lavoro di analisi semiotica del discorso e delle categorie cui esse corrispondono.

In questa prospettiva, le dinamiche sociali possono essere indagate come un lavoro sulle 'categorie', cioè su classi di soggetti definite dalle loro proprietà, e sulle dinamiche che ne regolano la costituzione e il funzionamento sociale. Un obiettivo primario del lavoro sulle categorie riguarda la comprensione delle dinamiche di acquisizione e gestione del ruolo di 'Member', cioè di soggetto sociale a pieno titolo. Questo approccio è al centro di una branca della sociologia nota come Membership Categorization Analysis (per un orientamento recente sulla disciplina vd. Fitzgerald e Housley 2015). Il suo principale esponente è il

sociologo e sociolinguista Harvey Sacks (1935-1975), le cui idee straordinariamente originali e profonde hanno purtroppo conosciuto una diffusione solo postuma (Sacks 1992) e in una forma poco favorevole alla loro disseminazione. Il concetto di 'Membership' deriva a Sacks dal suo maestro Harold Garfinkel (vd. in particolare Garfinkel 1967), che lo riprende dalla sociologia precedente, in particolare da Talcott Parsons (cfr. ad es. Parsons 1966, 10). Al centro della Membership Categorization Analysis c'è il principio che ogni categoria si definisce in quanto delimitata da "boundary categories", che la circoscrivono all'esterno in un rapporto di contrapposizione differenziale (Sacks 1992, 71).

Nei termini della Membership Categorization Analysis di Harvey Sacks, per tornare al nostro ragionamento principale, la categoria 'donna' rappresenta una 'boundary category' della categoria 'uomo', dove uomo va inteso, con il paradosso tipico di tanti linguaggi simbolici (mi riferisco ovviamente all'analisi del linguaggio inconscio proposta da Matte Blanco [1975] 1981), sia nella sua accezione ristretta di 'individuo di sesso maschile' che in quella più generale di 'essere umano' (la lingua italiana, come l'inglese, non distingue le due accezioni, ma lo fa il tedesco, con i termini *Mann/Mensch*). La donna è dunque la 'boundary category' sia dell'uomo in quanto *Mann* (cosa che è più facile comprendere), sia dell'uomo in quanto *Mensch*, cioè in quanto persona umana. L'assurdità di questa seconda contrapposizione ('donna' ≠ 'essere umano') risulterà assai meno peregrina una volta capito che questa contrapposizione colloca la donna in una posizione di irregolarità e di instabilità, e risulta pertanto estremamente produttiva per il mantenimento di un ordine patriarcale. Nella sua posizione di 'boundary category', cioè di membro a partecipazione condizionale, la donna ha la possibilità di essere *ammessa* nello spazio culturale solo tramite una cooptazione da parte dei membri a pieno titolo (gli uomini). È evidente, però, che ella deve ripagare in qualche modo questa elargizione – con una rinuncia, con un sacrificio, con un qualsiasi atto simbolico capace di farle superare l'esame di ammissione nella categoria (per la logica iniziatica legata alla conquista della 'Membership' rimando a Grilli 2018). La donna deve insomma accettare le condizioni tipiche di ogni logica iniziatica per poter godere dei benefici dell'integrazione e non essere sospinta fuori, nell'insospitale spazio della non-cultura dove sono in serbo per lei le identità liminari di animale o di mostro. In altre parole, la donna è sempre a rischio di regredire al livello

della sua identità non culturale e deve quindi *continuamente confermare con scelte marcate la sua volontà di appartenenza alla cultura degli umani* (si possono rubricare sotto questa voce, tra i tanti esempi possibili, tutte le scelte di adeguamento cosmetico, che puntano in apparenza a compiacere genericamente il desiderio maschile, ma che rivelano in filigrana lo sforzo categoriale di cancellare i segni della creaturalità in favore di un adeguamento a un modello *culturalmente costruito*).

Questo ci permette di comprendere la terza modalità di azione dell'eroina civilizzatrice femminile, quella che abbiamo classificato all'insegna di Arianna, in cui l'eroina occupa già per natura una posizione intermedia tra la cultura e la non cultura. Arianna, infatti, in quanto figlia di Pasifae, è sorella uterina del Minotauro, ma compie la sua scelta fornendo a Teseo il filo per uscire dal labirinto [Fig. 7ab]. La sua azione consiste nel facilitare l'opera di un eroe maschile che conduce alla distruzione del mostro. Dal punto di vista della ragazza, questa distruzione è in qualche misura sacrificale e altruistica, visto il suo legame di sangue col mostro. Eliminandolo o facendolo eliminare, l'eroina compie in primo luogo una scelta di campo: essa sceglie di stare con gli uomini, all'interno dello spazio culturale, invece che contro di loro al di fuori di quello spazio. In ultima analisi, questo *pattern* di mediazione sembra volto a confermare il dominio della cultura sul mostro, ma in realtà ha la funzione implicita, a mio giudizio prevalente sull'altra, di *fondare e legittimare all'interno della cultura il dominio dell'uomo sulla donna*: in quanto sempre potenzialmente e pericolosamente collegata all'elemento bestiale, la donna deve continuamente mostrare di potere e di volere compiere una scelta pro-culturale tramite cui neutralizzare o esorcizzare la propria componente anticulturale.



7 | a. Richard Westall (1765-1836), *Teseo e Arianna all'ingresso del labirinto*, circa 1810, olio su tela, Scunthorpe, North Lincolnshire Museum, 1965.045.1; b. Maestro dei cassoni Campana, *Arianna e Pasifae attendono Teseo*, 1510-15 ca., Avignone, Musée du Petit Palais.

Tutte queste strategie sono, di fatto, espressioni diverse di una stessa matrice, vale a dire la costruzione sociale del ruolo femminile come ruolo ancillare, un ruolo di oggetto - o di soggetto pesantemente condizionato: quando sembra esercitare una forza, in realtà la donna è passiva e funge solo da magnete di forze che hanno in soggetti maschili la propria origine. Quando le azioni della donna sembrano riflettere una decisione attiva, questa decisione obbedisce immancabilmente alla necessità di fornire una riconferma della propria volontà di integrazione nel gruppo sociale. Tutte queste azioni sono in ultima analisi *self-effacing* e/o autolesive, come mostra il mito di Arianna, che sacrifica il proprio fratellastro mostruoso per aiutare l'eroe civilizzatore Teseo (Va da sé che Teseo alla fine si rifiuterà di introdurre una ragazza dall'identità così compromessa dentro lo spazio della cultura...).

Queste strutture riconoscibili nel mito di Arianna o, in termini diversi, di Medea o di altre figure femminili (per un'analisi della purezza 'sacerdotale' di Medea in particolare vd. Centanni 2003), sono chiare anche nella 'final girl'. In molte delle attestazioni di questo topos la 'final girl' ha un rapporto a monte con il mostro che rende evidente la sua natura liminare e intermedia tra il gruppo degli umani e il mostruoso non-culturale: ad esempio Laurie Strode in *Halloween* (J. Carpenter, 1980) o Sidney Prescott in *Scream 3* (W. Craven, 2000) sono, proprio come Arianna, *sorelle o sorellastre del mostro*, che non possono però esimersi dall'eliminare, per confermare il loro schieramento con il gruppo dei Members e non con una forza del caos anticulturale.

Ancora più eclatante la convergenza eroina/mostro in *Alien: Resurrection*; già nei film precedenti Ripley aveva sottolineato il suo legame psicologico e simbolico con l'alieno: in *Alien³*, mentre va alla sua ricerca per dargli la caccia, Ripley gli dice (1:13:46-15:00): "Don't be afraid. I'm part of the family. You've been so long in my life, I can't remember anything else". Nel film successivo Ripley diviene invece addirittura "the monster's mother", e si colloca così in una posizione esplicitamente intermedia tra fronti antagonisti. In particolare, Ripley è connessa col mostro sul piano genetico, come Arianna, che del Minotauro è al tempo stesso nemica e consanguinea. Il legame è così forte che, anche se persa nel labirinto della nave spaziale, Ripley è sempre in grado di avvertire la presenza di sua figlia: "I can feel it... behind my eyes. I can hear it moving" (31.18 sgg.).

Questa disponibilità dà luogo a una forma di rispecchiamento, che non di rado si traduce in un legame di attrazione o di vera e propria complicità tra la vittima e il carnefice. Clover intuisce giustamente la valenza simbolica di questa assimilazione: "She [the final girl] is what the killer once was; he is what she could become should she fail in her battle for sexual selfhood" (Clover 1992, 50). Se consideriamo il concetto di "sexual selfhood" come una semplice sineddoche per 'identità sociale compiuta e normotipica', vale a dire come 'full membership' in senso sacksiano, possiamo vedere la battaglia della 'final girl' come un caso particolare o una metafora per la battaglia che ogni soggetto sociale in formazione, e in particolare un soggetto femminile, deve combattere per conquistare una posizione regolare e consolidata in un gruppo. La lotta delle eroine coi mostri, insomma, non è altro che la storia della lotta di tutte (e tutti) contro le tentazioni della devianza, che vengono rappresentate come mostri più vicini a noi di quanto non sembri, e che noi, pena la morte o la trasformazione in mostri a nostra volta, dobbiamo scegliere se sconfiggere o addomesticare. Ne consegue che *la lotta col mostro è una forma estremamente saliente e ideologizzata di soggettivazione* (intendo il concetto nell'accezione presupposta da Foucault 1984): la costruzione del sé avviene in ultima analisi superando una tentazione di non allineamento identitario, e si realizza nella rimozione di un contenuto antisociale adeguatamente demonizzato.

5. Autocontrollo e eroismo femminile

Le scelte dell'eroina sono in gran parte forme di autocontrollo. In questo senso anche l'identità androgina della 'final girl' si può spiegare come una dimostrazione di autocontrollo, come un'esibizione di dominio sul sesso (in cui non è difficile vedere uno dei correlati simbolici della bestialità anticulturale)

Non a caso tutte le vittime del mostro sono ragazze erotizzate, mentre l'eroina che sconfigge il mostro è androgina e deerotizzata; questa androginità 'fallicizzata', per usare un termine caro a Clover, è secondo me l'adattamento contemporaneo e postfemminista del mito della vergine che domina il serpente, da sola o come vergine-madre con bambino [Fig. 8ab].



8 | a. Nel secondo film della serie, *Aliens* (J. Cameron, 1986), il tenente Ripley affianca alla sua funzione di distruttrice di mostri quella di vergine-madre putativa della piccola Newt, unica sopravvissuta della colonia umana sul pianeta LV-426. Nel fotogramma, Ripley fronteggia il rettile mostruoso tenendo in braccio la bambina; b. Con l'aiuto del figlio, la vergine-madre compie la sua funzione civilizzatrice schiacciando la testa del serpente: Caravaggio, *Madonna dei Palafrenieri*, olio su tela, 1606, Roma, Galleria Borghese.

Per Clover la maschilizzazione della 'final girl' si spiega con l'esigenza di fornire un orizzonte di identificazione al destinatario implicito dello *slasher film*, che a suo parere è un adolescente maschio. Tuttavia, l'assunto che il destinatario implicito sia un adolescente maschio confligge a mio giudizio col fatto che i testi horror mostrano di contenere dispositivi ideologici rivolti *soprattutto* a soggetti femminili. A mio giudizio è più sensato rovesciare le prospettive: la 'final girl' non è tanto, o almeno non solo, come sostiene Clover, il riflesso di un nuovo assetto dei rapporti tra i generi nella cultura contestataria e postfemminista degli anni Settanta e Ottanta; la 'final girl' è a ben vedere un originale e insidioso travestimento di un dispositivo patriarcale: le sue qualità più appariscenti (indipendenza di carattere, resilienza, capacità di azione ecc.) lo rendono da un lato compatibile con lo *Zeitgeist* contestatario degli anni Settanta; dall'altro, però, le sue azioni abnegate e prosociali, e in ultima analisi autolesive, finiscono per riaffermare ancora una volta una serie di contenuti conservatori che minano l'identità della donna come soggetto autonomo. Il profilo della 'final girl' sancisce infatti in primo luogo la *liminarità* del soggetto femminile rispetto allo spazio culturale; dall'altro esso dà per scontato l'obbligo all'autocontrollo e all'abnegazione autodistruttiva propri della condizione femminile in un orizzonte patriarcale. Solo attraverso il sacrificio della sua parte sensuale, che la cultura modella come la componente ferina della sua identità, e che nel racconto viene simbolicamente rappresentata come mostro, la donna può fornire una riconferma della sua volontà di appartenenza all'ordine sociale e acquistare (a carissimo prezzo) una posizione di soggetto a pieno titolo nello spazio della cultura.

Filmografia

Alien (R. Scott, 1979).

Alien: Resurrection (J.P. Jeunet, 1997).

Alien³ (D. Fincher, 1992).

Aliens (J. Cameron, 1986).

Halloween (J. Carpenter, 1980).

Psycho (A. Hitchcock, 1960).

Scream (W. Craven, 1996).
Scream 3 (W. Craven, 2000).
Scream 4 (W. Craven, 2011).
The Silence of the Lambs (J. Demme, 1991).
The Texas Chainsaw Massacre (T. Hooper, 1974).

Riferimenti bibliografici

Bergamo 2001

M. Bergamo, *Maria: la donna della forza*, "La Rivista di Engramma" n.6 (2001).

Berger e Luckmann 1966

P. L. Berger, Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York, Doubleday, 1966.

Centanni 2003

M. Centanni, *Medea, vergine e maga*, in *Medea memorie di sangue: riscrivere l'archetipo attraverso il mito*. Atti del Convegno tenutosi nella sala consiliare del Comune di Silvi il 18 e 19 novembre 2000, a cura di T. Danese e M. Inversi, Troina, Città aperta, 2003, 26-41.

Christ 1987

C. P. Christ, *Lady of the animals*, in *The Encyclopedia of Religions*, 8, 1987, 419-423.

Clover 1987

C. J. Clover, *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, "Representations" 20 (1987).

Clover 1992

C. J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Clover 2015

C. J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, with a new preface by the author, Princeton e Oxford, Princeton University Press, "Princeton Classics", 2015.

Counts e Arnold 2010

D. B. Counts, B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Budapest, Archaeolingua, 2010.

Dijkstra 1985

B. Dijkstra, *Idols of Perversion. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1986.

Fitzgerald e Housley 2015

R. Fitzgerald e W. Housley (eds.), *Advances in Membership Categorisation Analysis*, Los Angeles, Sage, 2015.

Foucault 1984

M. Foucault, *Histoire de la sexualité*. vol. 2, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984

Garfinkel 1967

H. Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliff (NJ), Prentice-Hall, 1967.

Gelder 2000

K. Gelder (ed.), *The Horror Reader*, London-New York, Routledge, 2000.

Girard 1972

R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Grilli 2015

A. Grilli, *L'utopia dell'umano in Alien: Resurrection di J.-P. Jeunet*, "Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione" 13 (2015), 95-109.

Grilli 2018

A. Grilli, *On doing 'being a misfit': towards a contrastive grammar of ordinariness*, "Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies" 1 (2018) (in press).

Lotman 1969 [1995]

J. M. Lotman, *О метаязыке типологических описаний Культуры*, in *Труды по знаковым системам*, vol. IV, Tartu, 1969, pp. 460-477, trad. it. *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 145-181.

Lévi-Strauss [1947] 2003

C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parentela*, trad. it. a c. di a. M. Cirese, Milano, Feltrinelli, 2003.

Massenzio 1994

M. Massenzio, *Sacro e identità etnica: senso del mondo e linea di confine*, Milano, FrancoAngeli, 1994.

Matte Blanco [1975] 1981

I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], trad. it. Torino, Einaudi, 1981.

Neumann 1955

E. Neumann, *Die große Mutter. Der Archetyp des großen Weiblichen*, Zürich, Rhein Verlag, 1955.

Parsons 1966

T. Parsons, *Societies: Evolutionary and Comparative Perspectives*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1966.

Pettazzoni 1955

R. Pettazzoni, *L'onniscienza di Dio*, Torino, Einaudi, 1955.

Rydving 2011

H. Rydving, *Herr/Herrin der Tiere*, in *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 2011.

Sacks 1992

H. Sacks, *Lectures on Conversation*, a cura di G. Jefferson, Oxford, Blackwell, 1992.

Tobben 1993

I. Tobben, *Herr/Herrin der Tiere*, in G. Kehrer, H.G. Kippenberg, H. Cancik, B. Gladigow e M. S. Laubscher, *Handbuch Religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*: Bd. 3. Stuttgart, Kohlhammer, 1993, 112-114.

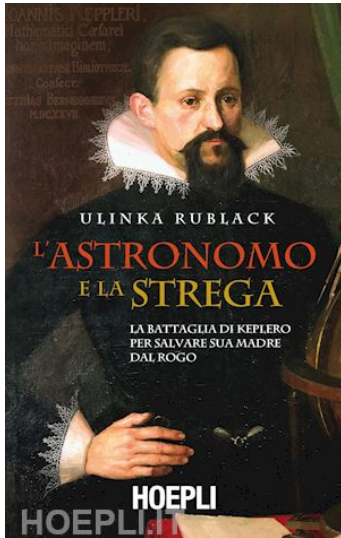
English abstract

Through the analysis of Lt Ripley's character in J.-P. Jeunet's *Alien: Resurrection* (1997), the paper aims at highlighting the cultural genealogy of the so called 'final girl', the typical heroine of contemporary slasher and horror films as defined by Carol Clover. Ripley's peculiar profile and inner contradictions (killer of monsters vs. related to the monster) are tracked back to her being heir to two different mythological patterns, the culture hero and the Πόρνια θηρῶν. The function of this strangely polarized background can be understood thanks to Harvey Sack's Membership Categorization Analysis, which enables us to see how female heroism, as a particular case of woman's integration into the social order, is subject to conditional approval by the patriarchy. Woman's integration into culture is therefore to be understood basically as self-disavowal and can be granted only in exchange for the woman's willingness to give up her culturally constructed deep connection with monstrous otherness.

Scienza e magia: Keplero, il figlio della strega

Recensione a Ulinka Rublack, *L'astronomo e la strega*, Milano, Hoepli 2017

Paolo Garbolino



I fatti erano noti: la madre di Johannes Kepler, uno dei padri della scienza moderna, aveva subito un processo per stregoneria, ma la vicenda aveva ispirato solamente versioni romanzesche e stereotipate, come quella di Arthur Koestler (*I sonnambuli, storia delle concezioni dell'universo*, Milano 2010), o era stata trascurata; nell'ultima edizione delle *Opere Complete* di Keplero, solamente la memoria difensiva finale scritta dallo scienziato per il processo è stata pubblicata. Ulinka Rublack, storica dell'Età Moderna che insegna a Cambridge, ha dedicato alla vicenda un'indagine ben documentata e svolta con lavoro

archivistico di prima mano (*The Astronomer and the Witch: Johannes Kepler's Fight for His Mother*, Oxford University Press, 2015; trad. it., *L'astronomo e la strega. La battaglia di Keplero per salvare sua madre dal rogo*, Hoepli Editore, Milano, 2017), con l'obiettivo di costruire una 'microstoria' capace di gettare luce sulla vita e sui modi di pensare di singoli individui e di un'intera comunità in un particolare periodo storico, sul modello del celebre lavoro di Carlo Ginzburg a proposito del processo per eresia del mugnaio friulano Menocchio (*Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi 1976).

Il libro ci mostra la vita quotidiana di un borgo tedesco alla vigilia della Guerra dei Trent'anni, Leonberg nel ducato del Württemberg, e illustra con

dovizia di particolari come i piccoli drammi personali che si recitano su quel palcoscenico, le inimicizie, le gelosie e le invidie sociali, all'interno di una comunità rurale dove la vita è difficile, possano arrivare, nell'atmosfera culturale del periodo, al grande dramma di un'accusa di stregoneria rivolta a un'anziana vedova. L'autrice ha avuto a disposizione una documentazione straordinaria per farlo, dal momento che quello di Katharina Keplero è uno dei processi per stregoneria meglio documentati della storia tedesca, restandoci di esso tutte le carte del lungo procedimento e tutti i verbali degli interrogatori dei testimoni. Come ci dice la stessa Rublack, molte delle sventurate accusate di stregoneria non ebbero la fortuna di avere un regolare processo. Katherina Keplero venne accusata nel 1615, arrestata nel 1620 e il processo si concluse, con la sua assoluzione, nel 1621: negli stessi anni, nel distretto di Leonberg, furono eseguite nove condanne a morte per stregoneria, di cui sette solo nel biennio 1615-17, tutti processi istruiti in maniera sommaria e condotti senza previa consultazione con la cancelleria ducale, come era invece previsto dai codici del Sacro Romano Impero.

Ma non pensiamo che, nel caso di Katharina, lo scrupoloso adempimento della procedura legale sia stato dovuto a una forma di rispetto per l'illustre figlio. Come mostra bene il libro, affatto comoda, e anzi piuttosto dura, era la vita di un matematico, astronomo e 'filosofo naturale' di quell'epoca, per quanto già famoso fosse: Keplero non poteva avere una cattedra all'Università di Tubinga, dove aveva studiato, perché si era rifiutato di firmare la professione di fede luterana e perciò sospettato di essere un calvinista; e nulla importava, a Leonberg, che fosse stato 'matematico imperiale' alla corte di Rodolfo II a Praga. Intanto, Rodolfo, l'imperatore alchimista, era morto nel 1612 e Keplero aveva dovuto arrangiarsi a trovare un posto di insegnante di matematica e di topografo regionale in una piccola scuola luterana a Linz. Del resto, anche quella di 'matematico imperiale' era una figura di cortigiano poco importante, il cui compito principale era fare oroscopi, stilare almanacchi astrologici, organizzare osservazioni degli astri che dovevano essere delle occasioni mondane e di diletto per la corte. Le accademie scientifiche seicentesche cominceranno in seguito a cambiare la condizione del 'filosofo naturale', ma Keplero, come anche Galileo, appartengono ancora alla generazione precedente, e dipendono da padroni dalla vita spesso turbolenta. Però Keplero ha buone conoscenze a Tubinga e nella cancelleria ducale e,

soprattutto, sa come muoversi e come argomentare e costruire un'argomentazione giuridica: assumendo la difesa della madre in prima persona, è lui a chiedere e pretendere, non senza fatica, il rigoroso rispetto delle procedure, perché in tal modo potrà avere a disposizione tutte le dichiarazioni dei testimoni d'accusa, potrà analizzarle, scoprire e mettere nero su bianco contraddizioni, incongruenze temporali e palesi assurdità, usarle per costruire le sue contro-argomentazioni.

Questa è una parte molto interessante del libro, dove Rublack ci fa vedere come le capacità argomentative e di persuasione retorica, che Keplero mette a frutto nel costruire le controdeduzioni agli argomenti probatori dell'accusa, siano le stesse che egli ha sviluppato come uomo di 'scienza' dell'epoca: il saper costruire un buon argomento probatorio, la capacità di vagliare le possibili obiezioni alla propria tesi, la capacità di costruire contro-argomentazioni a quelle stesse obiezioni, per poter giungere a una conclusione che escluda plausibilmente spiegazioni alternative. In un'epoca in cui l'osservazione a occhio nudo, i testi degli antichi e la Sacra Scrittura facevano parte della 'cassetta degli attrezzi' della *scientia*, la capacità di costruire buone argomentazioni era fondamentale perché, pur "tralasciando l'inquietante domanda di come l'astronomia si potrebbe conciliare con le Scritture, anche i suoi risultati più eccitanti si scontrarono con un significativo scetticismo su cosa costituisse una prova sufficiente, soprattutto perché molti filosofi naturali erano in forte disaccordo tra loro o prestavano scarsa attenzione al lavoro dei loro colleghi. Un ampio pubblico di professionisti interessati con una formazione accademica, specialmente medici e pastori, esprimeva energicamente le proprie opinioni sulla natura. Gli insulti si sprecavano." (Rublack [2015] 2017, 110-1). *Mutatis mutandis*, potremmo osservare come le stesse capacità si richiedano agli uomini di scienza dell'inizio del XXI secolo, per dibattere pubblicamente di temi sui quali un ampio pubblico di non professionisti, democraticamente interessato e privo di formazione accademica, suole esprimere energicamente le proprie opinioni.

Keplero indicava tre possibili cause per spiegare le accuse alla madre: l'invidia sociale per la sua posizione di vedova con un piccolo patrimonio, il pregiudizio culturale contro le donne anziane, un nuovo governatore troppo zelante. Spiegazioni di buon senso, diremmo oggi, e spiegazioni

che riducono, modernamente, il fenomeno della stregoneria alle sue radici culturali e sociali.

Keplero vince la causa, indubbiamente aiutato da un contesto culturale favorevole, a livello più elevato, poiché all'università di Tubinga si sostenevano idee più moderate sulla stregoneria che in altre parti della Germania: per l'opinione prevalente fra i dottori di Tubinga le streghe non posseggono poteri sulla natura, solo Dio comanda la natura; Egli causa malattie, catastrofi naturali, carestie per punire l'umanità dei suoi peccati, ma il Diavolo, nella sua furbizia, ne prevede i comandi e ordina ai suoi seguaci di praticare le arti magiche nell'imminenza degli eventi, illudendoli così di avere un potere che in realtà essi non hanno. Le streghe vanno comunque perseguitate per le loro intenzioni, e non perché abbiano veramente potuto causare i malefizi, ma sarà Dio a punirle come meritano nel Giorno del Giudizio. Nel Württemberg i processi furono relativamente pochi: fra il 1560 e il 1750 furono processate 600 persone e 'soltanto' 197 furono giustiziate, confrontate con le 3200 streghe giustiziate nel Sud-Ovest della Germania fra il 1561 e il 1670.

Il libro di Rublack non è solo un buon esempio di 'micro-storia' che ci mostra la cultura materiale di quel lembo di Germania dell'inizio del Seicento, nella quale può prendere corpo la caccia alle streghe, è anche un affascinante intreccio di 'micro-storia' e 'macro-storia', che ci illustra l'ambiente intellettuale e di corte del ducato del Württemberg, in un momento cruciale della vita politica e intellettuale della Germania e dell'Europa, un nodo studiato da un grande classico della storia del pensiero del secolo scorso: *L'illuminismo dei Rosacroce* di Frances Yates.

Il Württemberg è un ducato luterano che fa parte della lega militare dell'Unione Protestante, insieme al Palatinato, il cui principe elettore Federico nel 1613 sposa Elisabetta Stuart, figlia di Giacomo d'Inghilterra. Il matrimonio solleverà grandi speranze nel partito protestante e antiasburgico, che avranno però vita breve, perché Federico verrà sconfitto dagli Imperiali nella battaglia della Montagna Bianca a Praga nel 1620, che segnerà l'inizio della Guerra dei Trent'anni. A queste speranze politiche si accompagnò un movimento di rinnovamento intellettuale e morale, basato sul pensiero ermetico, sulla magia e l'alchimia, che trovò nei manifesti Rosacrociari studiati da Yates la sua espressione più conosciuta.

Proprio nel Württemberg viveva il pastore luterano Johann Valentin Andreae, autore di uno di questi testi, le *Nozze chimiche di Christian Rosenkreutz*, pubblicato nel 1616, una allegoria della rinascita spirituale attraverso la sapienza ermetica e alchemica, nonché autore di una utopia esplicitamente politica, la *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio*, una repubblica cristiana senza denaro, senza gerarchie sociali e senza nobili. Sua madre, Maria Andreae, venne assunta come farmacista di corte dalla duchessa vedova Sibilla, appassionata di occultismo, alchimia, medicina e botanica come lo era stato il marito Federico di Württemberg. Dopo la sua morte, Sibilla si stabilirà nel 1608 proprio nel castello di Leonberg.

A Leonberg queste due vedove polverizzavano, mescolavano e distillavano ingredienti da minerali, piante, animali e umani, che andavano dai meli cotogni e dai loro limoni coltivati in giardino ai cuori di uomo, dal miele al balsamo di lupo, al balsamo di cane al balsamo di uomo (grasso raccolto dai corpi giustiziati), dallo 'zucchero finissimo importato dall'Inghilterra' ai bottoni d'oro e a 'sette piccoli pezzi da un cranio'(Rublack [2015] 2017, 68).

Era un'epoca in cui contadine e duchesse potevano essere accumulate nella passione per la preparazione di decotti e pozioni dagli ingredienti discutibili ma, certamente, nessuno avrebbe potuto pensare di usare quelle pratiche per gettare sospetti sulla duchessa e la sua alchimista di fiducia. Fra le accuse più pericolose fatte a Katherina vi era proprio quella di aver chiesto al becchino del paese il cranio del padre. Nella sua difesa, Johannes spiegò come ella avesse visto in case insospettabili delle coppe fatte con crani umani e come pensasse di servirsene per meditare sulla finitezza della vita. Era un'epoca in cui, evidentemente, era concepibile che il *Memento mori* potesse guardarti non solo dalle orbite vuote di un oggetto dipinto ma anche da quelle dell'oggetto reale.

Katharina morì un anno dopo la fine del processo, fisicamente provata dalla carcerazione: aveva avuto un figlio che aveva imparato come muoversi da protagonista in quel precario equilibrio fra un mondo, non ancora morto, abitato da forze occulte e poteri astrali, e un mondo, non ancora nato, regolato da impersonali moti meccanici, un figlio passato alla storia per aver scoperto le prime leggi dei moti planetari e autore di un racconto fantastico di un viaggio sulla Luna: *Il sogno, ovvero astronomia lunare*. Nel racconto, il narratore ha studiato con Tycho Brahe, colui che

aveva chiamato Johannes a Praga, ed è figlio di una strega: con lei condivide le sue conoscenze astronomiche e, in cambio, lei evoca uno spirito che li trasporta sulla Luna, per vedere con i loro occhi le alte montagne e le profonde vallate che Galileo aveva visto con il suo telescopio.

English abstract

The book *The Astronomer and the Witch: Johannes Kepler's Fight for His Mother*, Oxford University Press, 2015 tells about Katharina, the mother of Johannes Kepler, one of the fathers of modern science, who had undergone a witchcraft trial. The story had inspired only stereotypical versions or had been neglected. Now Ulinka Rublack, a scholar who teaches at Cambridge, has published a fascinating interweaving of 'micro-history' and 'macro-history' of one of the best documented witchcraft trials in German history. Paolo Garbolino, with just as much skill, traces the story of Katharina and the role of the famous son in the process, also giving us back the context of Germany in the early Seventeenth century.

Antiche storie moderne

Le illustrazioni mitologiche di Rita Petruccioli

intervista a cura della Redazione di Engramma

Secondo Warburg l'Antico è una traccia ostinata, un codice che ereditiamo nel nostro sistema culturale, una memoria che sopravvive nel tempo in copie, tradizioni, tradimenti, scomparse, riemersioni, riprese. L'arte, le immagini, sono il veicolo tramite cui questa memoria varca i secoli, trasportando miti, dèi, eroi fino alla contemporaneità. Ma la forza di tali figure non diminuisce, anzi: il loro portato simbolico, psicanalitico, muta e si addensa di significati, resiste e si espande.



1 | Atena e Zeus in *L'Iliade et l'Odyssée d'Homère*, Auzou.

Ecco allora che mai si smette di raccontare delle fatiche di Eracle e delle astuzie di Odisseo, della bellezza di Afrodite e della gelosia di Era, non tace la voce di Orfeo e delle Muse, mentre Ermes vola con i sandali alati e

lo sguardo della Medusa pietrifica ancora dalle pagine di libri illustrati per l'infanzia. Antiche storie per bambini moderni. Funzionano sempre. E tanto più nella nostra epoca in cui ogni dio è morto, gli dèi dell'antichità funzionano benissimo. Nella necessità 'ostinata' dell'umanità ad avere una figura eroica e salvifica di riferimento, c'è un fascino particolare in questi dèi ambigui, meravigliosi e mostruosi, buoni cattivi... insomma molto simili a noi.

Ma come si confronta un artista contemporaneo con questo bagaglio? Come lo elabora e lo propone? Come influenza la sua arte? Cosa trova e cosa sceglie di comunicare? È interessante indagare sul processo della tradizione, proprio attraverso lo sguardo - le mani - di un artista.

Rita Petruccioli è un'illustratrice di libri per bambini con una particolare passione e attenzione per la mitologia e i classici: per diverse case editrici internazionali ha disegnato l'*Iliade*, l'*Odissea*, l'*Eneide*, i *Miti romani* e molto conosciuto è *Storie di bambini molto antichi*. Si è cimentata inoltre anche con altri racconti epici e letterari, come l'*Orlando*, *Das Nibelungenlied*, la *Città delle dame* di Christine de Pizan o *Shakespeare per piccoli*, e ora nei personaggi storici femminili nel ciclo *Brilliant women*. Un rapporto speciale con il passato e la tradizione, quindi, che ama sia elaborare che raccontare attraverso lezioni e laboratori.

"Le illustrazioni di Rita Petruccioli sono bellissime, all'apparenza semplici ed immediate, grazie ad un segno chiaro e netto e un uso pieno dei colori, ma basta osservarle con attenzione per comprenderne la struttura narrativa, lo studio e l'articolazione dell'immagine" (Andrea Patassini per LTA). La forza di queste immagini attinge anche certamente alla ricerca dei riferimenti e all'uso sapiente delle citazioni, sia testuali che visive: se i suoi dèi sono ieratici e classici come dei vasi greci, le sue principesse medievali sono dolci come guglie gotiche. I personaggi di Rita Petruccioli vivono in un antico fantastico ma contestualizzato, immaginato ma storico... insomma, mitico.



2 | Copertine di alcuni libri di Rita Petruccioli.

Nella tua produzione di illustratrice di libri per l'infanzia la mitologia ha una grande rilevanza: questa sorta di 'specializzazione' è stato un incontro fortuito o una convinzione perseguita da tempo?

Una particolare serie di coincidenze mi ha portato a illustrare libri di mitologia: l'editore francese Auzou mi ha proposto un libro pop-up sulla mitologia greca; e quasi contemporaneamente, altri due editori italiani mi hanno affidato i disegni di racconti a tema mitologico: *Miti romani* per La Nuova Frontiera Junior e *Storie di bambini molto antichi* per Mondadori. Mi sono trovata perfettamente a mio agio nell'illustrazione di tali soggetti, e con mia grande sorpresa il mio percorso e la mia formazione classica hanno trovato un senso. È divertente pensare infatti che ho trascorso la mia adolescenza a disegnare domandandomi se non avessi dovuto scegliere una scuola artistica anziché il liceo classico. D'altra parte però, essere nata e cresciuta nel centro di Roma, poco distante dal Colosseo, è stata la fortuna più grande: l'Antichità, la Storia, l'Arte erano un contatto quotidiano, erano l'abitudine, la familiarità. Quando ho cominciato a illustrare libri di mitologia e classici per bambini, è riemerso questo "dna culturale", ed è stato facile trasmettere l'amore e l'interesse per l'arte e le antiche storie che hanno segnato i miei anni di formazione.

Come nascono i tuoi personaggi, ovvero che rapporto hai con le fonti classiche? Hai un tuo percorso nella selezione degli episodi, dei caratteri dei personaggi?

Ovviamente c'è da considerare – come sempre nell'arte, anche se a volte lo si dimentica – che la maggior parte dei libri su cui lavoro sono commissioni. Tutto il processo di scelta delle scene e il rapporto con le fonti classiche dipende molto dall'editore e dai tempi di realizzazione.

Molto spesso il testo mi arriva già editato e impaginato, con gli ingombri per le illustrazioni, e la mia possibilità di scelta è limitata, certo posso intervenire sull'espressività mettendo degli accenti su quello che mi viene indicato, posso chiedere – ad esempio – che l'illustrazione sia spostata per sottolineare una scena incisiva del racconto, creando un nesso tra parole e immagini.

Certamente vado spesso a leggere le fonti originali dei testi o faccio delle ricerche personali, alcune volte si crea un bel confronto con l'autore del testo: con la scrittrice Carola Susani, ad esempio, tanto sull'*Eneide*, quanto su *Miti romani*, per ogni capitolo ci siamo interrogate insieme sulle varie interpretazioni dei testi, e sulle emozioni che quello che stavamo raccontando doveva suscitare.

La caratterizzazione dei personaggi infatti nasce sempre da un mix di documentazione e empatia. Oltre a documentarmi ovviamente sull'iconografia classica e sugli elementi che necessariamente devono comparire nella loro immagine, come la pelle di leone per Ercole o l'elmo per Atena, cerco di immedesimarmi nel loro carattere o nelle sensazioni che ho avuto nella lettura delle loro storie, in modo da renderli più naturali, simpatici, vicini.



3 | Il banchetto sull'Olimpo in *Storie di bambini molto antichi*, Mondadori.



4 | *Miti romani*, La Nuova Frontiera Junior.

5 | Domus Aurea, affresco in Sala delle Maschere, Roma, I sec. d.C.

E con l'arte antica? Hai una particolare fonte d'ispirazione visiva? Le immagini a noi arrivate lungo la tradizione ti hanno influenzato nell'iconografia dei tuoi personaggi?

Sì certo. Per ogni libro, prima di cominciare ad illustrarlo faccio una ricerca iconografica sterminata: in una cartella sul computer raccolgo tutte le *references* possibili e immaginabili, figure miste che vanno dalla statuaria ai vasi greci, dall'arte neoclassica a serie televisive e film contemporanei. Questo *melting pot* di influenze mi è utile nell'interpretazione

delle immagini, perché quello che mi interessa è dare dei miti una chiave di lettura che sia al contempo classica e contemporanea. È letteratura per l'infanzia, e quindi cerco di rispettare il più possibile il classico, ma di renderlo "pop" e divertente.

Come fonte di ispirazione mi trovo molto a mio agio con vasi, affreschi e bassorilievi, perché il loro segno ha un tipo di sintesi molto vicina a quella che si può usare su un libro illustrato.

Ad esempio su *Miti romani* i colori portanti e i motivi decorativi del libro sono tratti da affreschi della Roma antica, in particolare quelli della Domus Aurea.

La battaglia dell'*Eneide* invece è tratta dal Mausoleo di Glanum (I sec. a.C.), che ovviamente non racconta quell'episodio, ma si presta come modello per una scena di guerra, mantenendo quella bidimensionalità che si adatta sia al mio stile, sia ad un racconto dal sapore antico.



6 | *Miti romani*, La Nuova Frontiera Junior.

7 | Mausoleo dei Giulii a Glanum, Saint-Rémy-de-Provence, I sec. a.C.

È proprio il gioco di incroci e citazioni, di riferimenti e interpretazione che dà vita a infinite possibilità, come ad esempio la gestualità della scena delle donne che intervengono nella battaglia tra Sabini e Romani, che è chiaramente ispirata dal quadro di Jacques Louis David che raffigura lo stesso episodio.



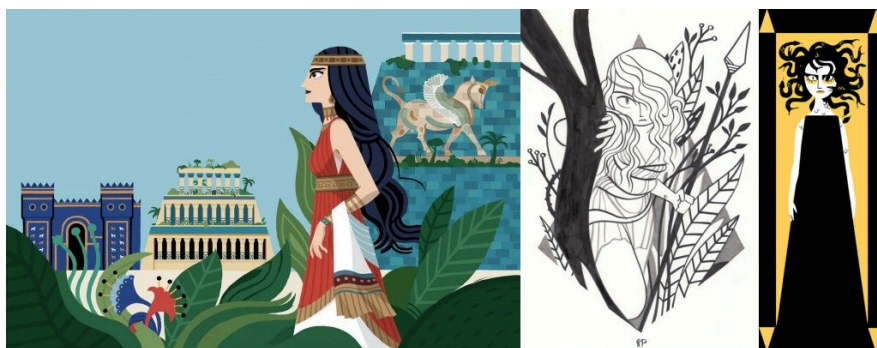
8 | *Eneide*, La Nuova Frontiera Junior.

9 | J.L. David, *Le Sabine*, 1794, Musée du Louvre, Paris.

Pensi che ai bambini di oggi possano interessare queste storie? Anche nella loro complessità e ambiguità, o distanza dai moderni *cartoons*? Pensi che la tradizione classica sia ancora attuale, che sia possibile riallacciare un filo col passato e portarlo ancora più avanti?

Assolutamente sì. Sono abituata ad incontrare bambine e bambini nelle scuole o in laboratori didattici per parlare dei libri e trovo sempre un grandissimo entusiasmo per la mitologia. Quasi sempre hanno già sentito parlare di queste storie e sono molto curiosi e pronti a farle proprie: la tradizione si crea in base agli strumenti che vengono dati, al contesto e alle mode del momento.

Circa tre anni fa, durante la promozione del libro *Christine e la città delle dame*, ho cominciato a fare dei laboratori con le bambine e i bambini tenendo come tema le donne forti. Dopo aver raccontato le storie del libro, ogni partecipante doveva disegnare una donna rimarchevole per la sua forza, e spiegarne il perché. Oggi questo tema è molto facile grazie al successo di *Storie della buona notte per bambine ribelli*: le bambine soprattutto hanno acquisito tanti modelli da poter usare e raccontare. Tre anni fa però le cose non stavano così, e, a parte qualche personaggio televisivo, i modelli di donne forti proposte tanto dai bambini che dalle bambine erano tratte dalla mitologia, Atena, Diana, Penelope o le Amazzoni uscivano spessissimo dalla memoria e dalle penne dei bambini.



10 | Semiramide in *Christine e la città delle dame*, Laterza.

11 | Illustrazione per *Metamorphoses*, progetto ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio.

12 | Lo sguardo pietrificante di Medusa.

Inoltre i miti, la tradizione classica sono più che mai attuali, permettono di riflettere e portare l'attenzione – anche dei più piccoli – su grandi temi dell'uomo. La mitologia entra in argomenti come l'odio, la vendetta, l'amore, il destino degli uomini, non semplificandoli o edulcorandoli come fiabe, ma in tutta la loro complessità e ambiguità. I bambini sanno entrare in queste realtà perché hanno uno sguardo diretto.

Si pensi all'*Eneide* e a come sia strettamente connessa al momento storico

che stiamo vivendo, tra viaggi dei profughi verso l'Italia e l'Europa. È un libro che letto in questo senso è più che mai attuale e ha molto da insegnarci sull'accoglienza e sulle difficoltà che il perdere la propria patria comporta.



13 | Il naufragio di Odisseo in *L'Iliade et l'Odyssee d'Homère*, Auzou.

Un'ultima domanda, che è più un'osservazione sulla tua arte. In particolare sulle tue donne, non solo quelle della mitologia, ma anche quelle contemporanee nelle immagini dei tuoi lavori pubblicitari come *Non a voce sola* o *Selfy*, o quelle presentate come opere alle tue mostre personali come *Legenda*: hanno una forza quasi mitica... te ne sei accorta? Hai creato delle nuove, moderne mitologie.

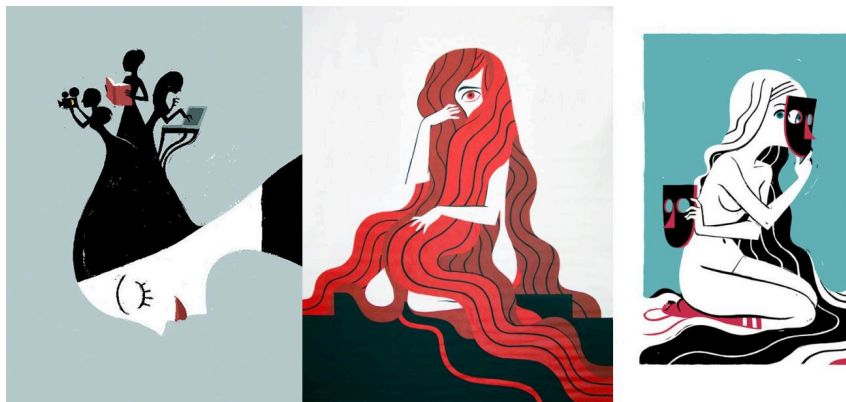
In realtà io non percepisco un grande distacco tra queste figure femminili. Per me le fanciulle mitologiche non sono donne antiche, così come quelle moderne non vivono per forza nel presente.



14 | Header per il webmagazine *Picame*, 2014.



15 | *Legenda*, stampa, 2014.



16 | Illustrazione per il poster del festival *Non a voce sola*, Macerata, 2010.

17 | *Not me*, campagna contro la violenza sulle donne, Rock in Rome, 2015.

18 | *Selfy*, illustrazione per crowdfunding promosso da Lucca Comics&Games con il supporto tecnico di Inuit Edizioni, Lucca comics 2014.

English abstract

Rita Petruccioli is a book illustrator for children with a particular attention to mythology and classic. For several international publisher she has designed the most famous Greek and Roman myths and stories, such Illiade, Odissea, Eneiede... In this interview the author explains his way of dealing with the past, his work process - a mix of documentation and empathy - and his way of activating the ever-high attention of children to the ancient gods.

De re vestiaria. Renaissance discovery of ancient clothing

Damiano Acciarino

Vestis virum facit.

εἶματτα ἀνὴρ, *id est, vestis vir.*

(Erasmus 1528, III, 60)

1. Introduction

In the entry for toga found in *The Classical Tradition*, Caroline Vout argues that the interest in ancient clothing in early modern times emerged during the seventeenth century in the works of the Italian and Flemish scholars Ottavio Ferrari and Albert Rubens, both of whom arrived at a clearer understanding of ancient Roman and Greek garments (Vout 2010, 937-8; Vout 1996, 204-220). She also contends that their works were prefigured by Cesare Vecellio, a cousin of the painter Titian, who at the end of the sixteenth century published one of the most extensive treatises ever compiled on ancient and modern clothing from all over the world. This view, even if partially correct and reasonably credible, fails to take into account the wider aspects of the question: in fact, attention to this matter first began to materialise approximately one hundred and fifty years earlier, and the two aforementioned humanists were only the most recent expressions of a much more complex and stratified cultural tradition.

During the Renaissance many catalogues of clothes and fashion were published throughout whole Europe (Nevinson 1952; Tuffal 1952; Blanc 1995; Butazzi 1995; Guérin Dalle Mese 1998, 12-17; Jones, Stallybrass, 2000; Davanzo Poli 2001, 65-66; Davanzo Poli 2004; Rosenthal, Jones 2010, 15-20; Reolon 2013, 60). However, this interest in ancient garments, which stemmed from the wider spectrum of antiquarian erudition, can be dated to a precise timeframe when some of the most important scholars and artists of the period produced significant treatises

that gave rise to the rich genre *de re vestiaria*. Works focusing specifically on clothing began to appear in the mid-fifteenth century and blossomed during the decades that followed, reaching their zenith in the mid-seventeenth century. During this time, a gradual evolution in the construction of various contents occurred alongside advancements made in archaeological and philological investigative methods.

The early modern scholars who studied ancient clothing approached the question from two different starting points: the first was a focus on literary sources, which involved identifying any written references to a specific garment from which its form or function could be understood; the second was a focus on material sources, which were composed mainly of ancient archaeological findings such as statues, bas-reliefs, gems, cameos, fresco paintings, and coins, all of which often featured clothed figures. By merging these two areas of research, they were able to assign names to the garments mentioned or represented and give them shape according to their written description or appearance on an artefact. As could be expected, the rapid change in customs caused the names or functions of many garments to also change over time. The often unclear representations in ancient findings did not help in this regard. Initially, significant difficulties were encountered even when simply attempting to identify a *toga*, *trabea* or *tunica* or imagine what they looked like.

The purpose of this contribution is to retrace the history of the treatises on ancient clothing written during the Renaissance, to identify as many works as possible and describe their different approaches so as to include them in the broader context of the history of ideas. Two case studies will also be presented in order to demonstrate the influence this knowledge had on the cultural life of the time: the first illustrates its impact on ancient theatrical costumes, specifically in Rome and Vicenza at the beginning and end of the sixteenth century; the second focuses on the pictorial decorations of the Gallery of Francis I at Fontainebleau between 1534 and 1538. These investigations, which attempt to describe the vitality of the overall phenomenon, represent just two samples of a plurality of options from which new studies and analyses on the topic may emerge in the future.

2. Renaissance works *de re vestiaria*

Towards the end of the fifteenth century, Angelo Poliziano attempted to embrace the sum of human thought conceived by the ancients. In his *Panepistemon*, one of his most important academic lectures, he tried to classify clothing into a specific group referred to as ἀποχειροβίωτοι, that is to say, those who work with learned hands or, in other words, the artisans (*illi quales fabri sunt omnes*) (Poliziano 1491, 19-23). Here, he listed a series of professions (35 in all) related either directly or indirectly to clothing, including those who worked the raw materials (*lanarios, sericarios*), those who tailored the garments (textatores, sarcinatores), those who were responsible for dyeing the cloth (*violatores, molochinarios*), and many others (Poliziano 1491, 23). Since clothing was gradually becoming an area worthy of research in its own right, with specific characteristics that required separate handling and the use of specialised methodological instruments, this sequence served as the basis for all subsequent works on the topic. Poliziano did not spark a real discussion on clothes in the ancient world, but instead introduced specific categories within which these aspects of cultural heritage could be classified for further investigation.

This structure seems to appear *ante litteram* in the first discussion on this subject, the mid-fifteenth century treatise *Roma triumphans* composed by Flavio Biondo. Biondo dedicated just a few pages to ancient Roman clothing – book IX in a section titled *De vestibus* (Biondo 1559, 194-9). His study began with the fabrics used, moved on to the occasions for which the clothes were worn and then identified the different styles based on gender distinctions (*virilia, muliebrilia*), chromatic variations (*vestium colores*) and other characteristics such as the origin of some garments (*vestium origo*). All these aspects, however, were dealt with very rapidly.

A few decades later, in 1499, Polydor Vergil, an Italian scholar based in Britain, published his *De rerum inventoribus* in which he sought to reconstruct the real or mythical origins of ancient art and knowledge. Among the many aspects he discussed, he also included a section on clothes (III, VI). Polydor adopted a holistic approach similar to that of his predecessors. His investigation started with the raw materials (*qui primus invenit linum*) and then went on to examine the art of weaving, the art of fabric dyeing, and the soap used to wash clothes (Virgili 1499, 242-253).

Polidoro was the first to define the art of weaving as a cultural development that replaced the previous practise of wearing animal hides.

A similar point of view was adopted by Raffaele Maffei in his *Commentariorum rerum urbanarum libri*, published in 1506. Maffei discusses clothing in the third book of his work, which deals with philology and the basic principles of the arts (*Tertius tomus philologiam continet, id est, variarum artium rudimenta*). In particular, he includes a section entitled *De vestibus omnis generis et sexus* (Maffei 1506, 659-664). Here the names of the ancient garments are all listed mostly without an explanation and with only a literary source provided as a reference. Preceding this series of words there is a description of various fabrics that is in line with the usual scheme adopted in previous treatises. Maffei concludes with a list of the costumes used for ancient tragedies, comedies, and satires (*De calciamentis ac tunicis, et vestibus tragicis, comicis ac satyricis*).



1 | Lazare de Baif, *De re vestiaria*, Basel, Froben, 1537, p. 15.

Even the *Antiquae Lectiones* published by Ludovico Ricchieri in 1516 and the *Geniales dies* published by Alessandro Alessandri in 1522 dedicate some pages to ancient clothing. In chapter X of book IX, titled *Vestimenta genera plura*, Ricchieri lists a series of clothes mentioned by classical authors and proposes an etymology and explanation for their specific use (Ricchieri 1516, 430-434). Alessandri, instead, adopts a slightly different approach: in chapter XVIII of book V, in which he discusses the social disparities in Ancient Rome, with particular focus on the distinctions between patricians and plebeians, there is a section titled *Discrimen in vestibus apud*

diversas gentes which includes a detailed list of the various clothes worn by the Ancient Romans and those inhabiting their subjugated provinces (Alessandri 1522, 284-292).

In spite of these scholars' writings, ancient clothing became widely known in Renaissance erudite studies only in 1526 when Lazare de Baïf, a French antiquarian and ambassador to Venice and Germany, published his *De re vestiaria*. This work (Baïf 1526), which represents the first monographic treatise on the matter, met with immediate favour and was quickly reprinted by the most prestigious editors in Europe (the first complete with images was issued by Froben in Basel in 1537) [Figs. 1, 2]. This work eventually became the benchmark for all the treatises on the subject that followed. Even Erasmus of Rotterdam paid extensive attention to this work (Baïf 1530), as is evident from some of his letters and the reference he made to the French scholar in his *Adagia* (De la Garanderie 1985, 87-88). Baïf continued to adhere to the ordinary paradigms previously applied to this subject, but was able to extend each topic and build a complex and more reliable argument from both a philological and an archaeological perspective. His considerations sprung from the explanation of book XXXVIII of the *Pandects* written by Ulpian, which discussed some restrictive provisions in Roman law regarding clothing. Baïf divides the subject into 21 untitled chapters that deal with the vocabulary of ancient clothing, fabrics, the different types of male and female clothing, and questions about their functions, headdresses, and footwear. The most significant improvement on all previous works was Baïf's cross-examination of various literary sources, both Latin and Greek and from different periods, which at times he matched with ancient findings. This broadening of references allowed him to construct a completely new treatise within the framework of the sixteenth-century editorial scene.



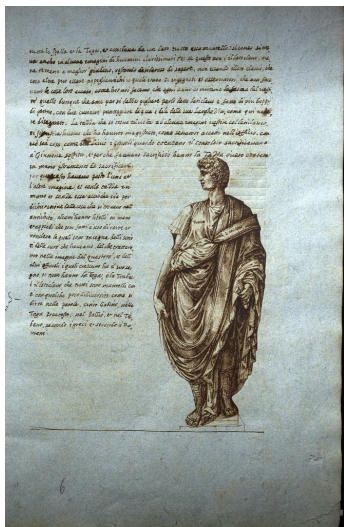
2 | Lazare de Baïf, *De re vestiaria*, Basel, Froben, 1537, p. 19.

The success of this work can also be measured by the revisions and additions made by other authors in new editions of the work, especially the one compiled by the French antiquarian, botanist and physician, Charles Estienne (Estienne 1535a; Armstrong 1954), a member of the family of printers and a pupil of Baïf himself, who published his *De re vestiaria libellus, ex Baïfio excerptus* in 1535. Estienne produced an original and particularly interesting version of Baïf's work by taking the original and restructuring it so as to make it easier to read: he reordered the text into ten different interpretative categories based

on parts of the human body, something that until then had never been done for this subject. He structured his treatise to run from the top of the body to the bottom, i.e. from hats and headdresses to shoes and footwear, and provided the French equivalent for all the Latin and Greek terms for fabrics and clothing, again in order to make it easier to read especially for young students (*in adolescentorum gratiam atque utilitatem*). Moreover, he enriched the treatise by adding, in square brackets, details omitted by Baïf, thereby broadening its interpretative perspectives.

After the publication of Baïf's *De re vestiaria*, all subsequent treatises on ancient clothing fell under its influence, either adhering to or deviating from it. For example, when the Austrian scholar Wolfgang Lazius published *Commentaria Reipublicae Romanae illius, in exteris provinciis* in 1551, an important dissertation on the structure of the Roman state in provinces outside of Italy, he dedicated the whole of book VIII to Roman civil and military clothing (*De vestimentis*) (Lazius 1551, 826-90). His discussions amounted to nineteen chapters that subdivided Roman clothing into the following categories: daily life; peace and war; religious functions; and other, which in turn were embraced other social categories, such as patricians and plebeians, or politicians, as senators and equites. A

discussion on each specific garment then followed (*toga, trabea, praetexta*), thereby adhering more directly to Baif's model.



3 | Pirro Ligorio, *Libro VIII dell'Antichità*, 1550 ca., f. 6.

In his *Discours sur la religion des Romains* (1556) Guillaume du Choul limits his discussions to a monographic investigation of ancient religious clothing, drawing attention to the different types of priest and minister (*flamines, augures, pontifices, vestales*) and linking different sources and ancient objects to his discourse (Du Choul 1556, 260-261). He also includes images taken from numismatic and archaeological findings, thereby offering a visual counterpart to the theory presented.

Another particularly relevant case is the treatise of Pirro Ligorio on clothing in the ancient world. His *Di alcune varietà di vestimenti di re e di magistrati romani, di privati e dell'altre usanze di diversi popoli*, is included in his antiquarian encyclopaedia, *Libri di Antichità* (National Library of Naples ms. XIII B 3), which remained in manuscript form. The work is normally dated to before 1561 (DBI 2005, 65). In several chapters, Ligorio uses Italian vernacular to retrace a series of features of Roman clothing, taking literary sources and various archaeological findings into account. The manuscript is autograph and illustrated by Ligorio himself, at times with very detailed drawings, and at other times with only rough sketches [Fig. 3]. When observing the layout of the text on the page, it is clear from the abundance of empty spaces that Ligorio's intention was to augment the work with further illustrations.

A different approach was adopted by Alessandro Sardi from Ferrara in his *De moribus et ritibus gentium* of 1557: in chapter XIX of book I, he focused on the issue of clothing from a geographical perspective, describing the attire of various populations: Asian, European, African, Barbarian and, to conclude, Greek and Roman (Sardi 1557, 37-43). This was the first time this subject matter had been classified according to this

criterion, pace Alessandro Alessandri whose study on the clothing of populations conquered by the Romans could be seen as a precursor. What emerges in Sardi's work is not only this author's originality and innovation, but also an increase in the amount of investigative material available after the mid-sixteenth century.



4 | Cesare Vecellio, *Delli abiti degli antichi*, 1590, p. 16.

In 1576, it was the turn of Aldo Manuzio the Younger, son of Paolo and nephew of Aldo the Elder, to contribute to the discussion on ancient clothing. In a miscellaneous collection, *De quaesitis per epistolam libri III*, he dedicated three lengthy chapters to Roman clothing (*De toga Romanorum*, *De trabea*, *De tunica Romana*), which together form a monograph within the macro-structure of his work (Manuzio 1576). There are reasons to believe that part, if not all, of this material was taken from the unpublished papers of his father, Paolo Manuzio, who died in 1571. Evidence for this can be found in an epistolary exchange between Paolo and Fulvio Orsini in 1567, where Paolo requested Orsini's

opinion on a chapter dedicated to the *Trabea* (Nolhac 1883, 284-6). From this, it is possible to infer that Paolo, whose papers were used by his son Aldo to arrange his own work, spent those years preparing a treatise on ancient clothing that it had already been at an advanced stage. One should also note that the subject of ancient clothing had garnered significant interest in the erudite circle of Orsini and Manuzio that year, with even Onofrio Panvinio and Carlo Sigonio discussing the matter. It appears that Sigonio had sought to write a treatise, *De re vestiaria*, which was never actually completed, in response to Baif's treatise, which he considered unsatisfactory; for this reason, he asked Panvinio for some clarifications on the subject. Panvinio, who probably discussed this topic in his unpublished treatise *Antiquitates Romanae* (BAV Vat. Lat. 6783), responded by sending him some sketches of ancient clothes.

A few years later, the German scholar Johann Roszfeld focused on this issue, including an overview on Roman clothing titled *De vestimentis* in book X of his *Romanarum antiquitatum libri*, which was published in 1583. In that work, Roszfeld devoted six chapters (XXXI-XXXVI) to various considerations on Roman clothing in general and specific garments (*the toga, tunica* and *trabea*), including women's clothing and footwear (Roszfeld 1583, 213-25).

A work on clothing that features a wide-ranging discussion on ancient clothing is *Degli habiti antichi et moderni* (1590), by the Italian painter Cesare Vecellio (Vecellio 1590; Reolon 2013). The purpose of this work was to gather an extensive compendium of all the clothes known in the history of civilisation. An anthropological consideration on the development of clothing throughout the centuries and according to the customs of various peoples opens this treatise, followed by the engravings and descriptions of each garment by geographical area (Europe, Asia, Africa) and by social level (noblemen, plebeians, artisans, priests). The work begins with a general overview of ancient clothing (chapters IV, IX, X, XII, XIII), where Vecellio discusses the various materials used, the Roman laws that limited the ownership of luxurious clothing, and the names of each garment (Vecellio 1590, 12-25). As a result, his work went on to become the largest figurative repertoire of ancient clothing available during the Renaissance [Fig. 4].



5 | Ottavio Ferrari, *De re vestiaria*, 1642, p. 5.

Fifty years would pass before another work on ancient clothing was written. Ottavio Ferrari, an academic at the University of Padua, published a treatise entitled *De re vestiaria*. The first edition of his work was printed in 1642 in the form of three books that described the *toga*, the *praetexta* and the *tunica* through a multiplicity of philological references (Ferrari 1642). The second edition, which comprised four additional books, each of which discussed *De lacernis*, *De paenulis*, *De veste militari* and *De pallio*, was published in 1654

(Ferrari 1654). This work is accompanied by a figurative apparatus [Fig. 5],

which, although meagre, was effective at synthesising general iconographic sources (especially coins and statues).

Lastly, in 1665 Albert Rubens published his treatise *De re vestiaria*. This work is divided into two books, the first of which is dedicated to clothing and the second to accessories, from headdresses to footwear (Rubens 1665). The genesis of this treatise is clearly rooted in the humanistic culture of his family. In fact, it was inspired both by the experience of Peter Paul Rubens, the famous painter and the father of the author, and by the studies of Philip Rubens, antiquarian scholar at the time who was also Paul's brother and Albert's uncle (van der Meulen 1994, 69-128). It is well known that the education of Peter Paul Rubens as a cultured painter also included an antiquarian apprenticeship that involved imitating ancient models of every type, including clothing (van der Meulen 1994). Among the drawings completed by this great Flemish artist, many feature figures wearing ancient garments, which in part reappeared in his pictorial works. Peter Paul Rubens arranged the iconographic tables for his brother's work [Fig. 6], a miscellany of antiquarian erudite works entitled *Electorum libri duo* (Rubens 1608), the purpose of which was to discuss a variety of controversial philological cases. Seven chapters were dedicated to clothing – especially the toga (I, 17), the flag at the circus (I, 30), clothes with images or inscriptions (II 1), military outfits (II, 2), women's footwear (II, 14), the tunic (II, 20) and headdresses (II, 25). The most interesting aspect to note is that all the images in this collection refer exclusively to these chapters, which demonstrates a special convergence of the two brothers' interests on this topic. In this framework, it can be seen how Albert Rubens took inspiration from his family experiences – several drawings by his father were in fact included in his work, and some of the philological readings of his uncle are referred to and discussed in his treatise (*Sed optime patruus meus Philippus Rubenius l. l Elect. c. XVII per imagines interpretes nos docuit quid sinus esset*) (Rubens 1665, 176). This demonstrates, almost in perfect synthesis, the spirit that guided this research and the pathways that had to be followed in order to make progress in the study of this matter.



6 | Philip Rubens, *Electorum libri*, 1608, p. 30.

In light of the above, it would appear that the discourse for Renaissance works on ancient clothing may have passed through three different phases, according to the periods in which these texts were written.

The first phase includes the treatises written before the publication of *De re vestiaria* by Lazare de Baïf. These often deal with this topic in a superficial manner and always in general terms. This group includes the works of Flavio Biondo, Polydor Vergil, Raffaele Maffei, Ludovico Ricchieri, Alessandro Alessandri and the general theory advanced by Poliziano. The guiding principle appears to be a need to define the subject properly before understanding the nature of specific objects, and to identify a general nomenclature. This may have been directly attributable to the fact that this discipline was new and required greater precision in order to better define the object of study and develop new categories for its investigation.

The second group concerns the works published between Baïf's treatise and Cesare Vecellio's illustrated collection. Here the subject acquires greater autonomy and breadth as research into the topic is conducted in detail and with greater awareness of related factors. Aside from Lazare de Baïf's *De re vestiaria*, this group includes the works by Charles Estienne, Wolfgang Laz, Guillaume du Choul, Alessandro Sardi, Pirro Ligorio, Aldo Manuzio the Younger, Johann Roszfeld and Cesare Vecellio. These scholars sought to broaden and explain clothing nomenclature and to provide reliable descriptions based on ancient literary sources and findings, often employing an iconographic apparatus to provide accompanying images for the explanations.

The third and last group relates to the publication of two wide-ranging and complex treatises in the mid-seventeenth century, which brought the matter to its final peak, thereby concluding the Renaissance approach to the scholarly debate on the issue. Before describing and defining ancient garments, the works of Ottavio Ferrari and Albert Rubens rectify, correct, adjust, or reject the opinions expressed in previous writings, thereby applying a rear-guard approach of sorts. These texts are the richest in

terms of sources and references, but are tied to a tradition that had exhausted its momentum and required new methodological elements in order to preserve its relevance.

From this general overview, it is clear that the texts in the first group are based exclusively on literary sources, while material sources begin to be used starting only with Baïf. As will be seen from the case studies below, it is very likely that the evolution in the methodology used to develop studies on ancient clothing also fostered a change in the sensitivity of scholars and artists of the period on this subject in other areas.

3. Dressing the ancients (I): theatrical costumes

The performance of classical plays in Renaissance theatres represented a cultural point in time when even studies on ancient clothing contributed significantly to the development of antiquarian imagery. Today, there is a lack of data on the construction of these *mise-en-scène* and costumes, the accuracy of erudite details and the relationship with the original models during the sixteenth century (Zorzi 1971, 22-29; Jones, Stallybrass 2000, 175-206; Bastianello, Santorio, Torello Hill 2010). Even the spectator's ability to receive and understand the cultural weight of these choices is not sufficiently documented to allow for the formulation of a coherent theory. However, it is clear from the information currently available that the success of a play from ancient drama was not always dependent on its adherence to primary sources, especially when it involved clothing. Actually, excessive philological accuracy could sometime be disorienting for the public, so it was usually replaced by fictional solutions inspired by the international Gothic style (Newton 1975, pp. 60-94).

Plays with ancient themes, such as those performed in the Academia Romana under the supervision of Pomponio Leto, were staged in Italy since the end of the fifteenth century (Cruciani 1968). Even though no specific account survives, some data on the costumes worn can be gleaned from a report published on the carnival of 1513 under Pope Julius II, in which a group of knights is described as being dressed "in the ancient fashion" ("vestiti all'antiqua"): curiously enough, their connotation as ancients consisted merely in a label inscribed with the name of the Roman family to which they belonged and not of a specific dress code (Luzi 1887, 78).

Nonetheless, in early modern times, there have been at least two cases that demonstrate the increase in awareness of ancient dress codes in theatrical performances, with solutions coming from a variety of erudite environments. These occurred quite far apart in terms of time, but this is what makes them even more significant: they both offer different perspectives on the same issue when considered as part of the same cultural dynamic.

a)

The first case occurred in Rome in 1513 during the pontificate of Pope Leo X and concerns the performance of Plautus's comedy *Poenulus* to celebrate the concession of Roman citizenship to Giuliano and Lorenzo de' Medici (Cruciani 1968).

The organiser and director of the event was Tomaso Inghirami (*DBI* 2004), a scholar from Volterra, disciple of Pomponio Leto. Inghirami also completed some erudite and philological studies on Roman dramatists, such as Plautus and Terence (Cruciani 1968, 74), and was also a very close friend of Raffaele Maffei (Gualdo Rosa 2009), the only scholar to write about ancient theatrical costumes during that period. Under Leto's supervision, Inghirami also participated in some of the performances staged in the Academia Romana, where he was given the nickname 'Phedra' after having acted as this female character in Euripides's *Hyppolitus*. It is, therefore, reasonable to assume that not only did Inghirami possess vast knowledge of ancient clothing, but that he also had the ability to process it in an antiquarian rebirth of sorts.

Regarding the *mise-en-scène* of *Poenulus*, none of the information that came directly from Inghirami survived; nevertheless, the scenic design and costumes are described in a very detailed report written in Italian by Paolo Palliolo (Cruciani 1968, 37-38) entitled *La narratione delli spettacoli celebrati in Campidoglio da' Romani nel ricevere lo Magnifico Giuliano et Laurentio di Medicii per suoi Patritii*. An abridged version of this text was also translated into Latin by the author himself: *Omnium actorum recitatorumque in Capitolio quum Magnificus Julianus Medices Romana civitate donatus fuit descriptio*.

In the former, a specific chapter is devoted to costumes (“Qualitati et habiti dei recitatori”) (Cruciani 1968, 61-65). Here Palliolo gives an account of actors who wore flesh-coloured tights in order to imitate the ancients, who were bare legged (“Portavano tutti calze di colore incarnato per parere che mostrassero la gamba nuda ad imitatione delli antique”) (Cruciani 1968, 61). The same paradigm can be deduced also from later documents describing the purchase of the costumes for the French version of the *Sophonisba*, staged in Blois during 1556 (“Neuf livres quinze solz tz. pour six aulnes taffetas blanc incarnal et bleu quatre filz par tiers a XXXII s. VI d. l’aulne pour faire bottines”) (Leblanc 1972, 178; Zilli 1991, 1-29; Scott, Sturm-Maddox 2007, 170-173). This implies it was quite a common expedient in theatre to express nudity by wearing flesh-coloured stockings or tight-fitting garments.

Palliolo also reported that the performers tied their garments with a knot on their shoulder in keeping with ancient Roman fashion (“annodato sopra la spalla secondo lo antiquo costume”) (Cruciani 1968, 62). This specific assertion could imply that the costumes used in this play were in fact intended to be tunics because the word ‘tunic’ is the only occurrence of a technical term referring to antiquarian vocabulary on clothing in Palliolo’s text (“tonica”) (Cruciani 1968, 65). He frequently refers to a vague ancient style, probably implying that it was generally to be considered Roman; in fact, when the actors dressed in a different way, this was always specified, for example, when they followed the Greek style (“duo servi lo seguivano, l’uno vestito al modo Greco”) (Cruciani 1968, 63-64), even if no explanation was provided for the differences. On another occasion, a group of soldiers on a chariot are described as being dressed and equipped in ancient Roman style, but no other details are provided (“militi armati alla usanza antiqua de’ Romani”) (Cruciani 1968, 50).

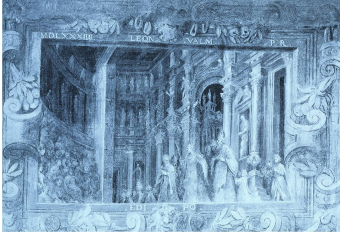
Palliolo also mentioned that the characters wore ancient footwear (“avevano certi stivaletti chiamati socci”) that were decorated with jewellery (“coperti di pietre pretiose”) (Cruciani 1968, LXXVI-LXXVII, 61). This specific aspect can add further details about the concept behind the entire play since it shows which elements were necessary and which were not in terms of reconstructing an antique fiction. In fact, the purpose of these shoes appears to have been to capture the attention of the public, demonstrating that the public and the scenographer himself conferred a particular

meaning to this aspect beyond its mere antiquarian evocation. Therefore, in the eyes of a cultured spectator like Palliolo, only a few superficial dress code elements were sufficient to evoke and display a tangible but indistinct Ancient Roman atmosphere.

b)

The second case concerns the staging of Sophocles's tragedy *Edipo Tiranno* at the Olympic Theatre of Vicenza in 1585. The cultural relevance of this event is well known (Schrade 1960; Gallo 1973; Puppi 1987; Mazzoni 2010; Mazzoni 2013): the work for this *mise-en-scène* began in 1579 and was promoted by the members of the Academia Olimpica; the project for the construction of the theatre was assigned to the renowned architect Andrea Palladio; the text of the tragedy was translated by the Venetian scholar Orsatto Giustiniani; the music for the chorus was composed by Andrea Gabrieli; the costumes were sketched by Giovanni Battista Maganza (Puppi 1987, 199; Mason Rinaldi 1981); and responsibility for the direction and scenography was assumed by Angelo Ingegneri.

The evolution of these works was thoroughly documented in various reports and printed works, some of which were written directly by the organisers themselves. There are two key sources for all the information available on the actors' costumes and dress codes: the treatise by Ingegneri published in 1598, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, wherein he describes the work carried out in organising this performance (Ingegneri 1598, 70-74); and the manuscript at the Ambrosiana Library in Milan (BAM ms. 123 sup. ff. 282-328) (Gallo 1973), in which several autograph documents refer to the various organisational phases preceding the play (there is a lengthy text by Ingegneri himself, with significant attention devoted to costumes and clothes) and to the opinions of many prominent figures after the staging, including the philosopher Sperone Speroni, the scholar Antonio Riccoboni, the Spanish ambassador Filippo Pigafetta, and the antiquarian Gian Vincenzo Pinelli.



7 | Teatro Olimpico, Vicenza, 1595, *Monocromo*.

In order to make the scenes more believable [Fig. 7], Ingegneri decided to ascribe a specific connotation to the ancient garments according to their geographical origin. Since the drama was set in Greece, the actors were required to wear a *pallium*, a typical Hellenic garment, instead of a toga, typically Italic (“la toga in Italia, il pallio in Grecia”) (Gallo 1973, 8; Ingegneri 1598, 71). He believed it to be necessary to opt for the Ancient Greek dress code in the *mise-en-scène*, avoiding the Roman dress code or any other dress code that could be ascribed to other cultures (“si fugga più che sia possibile l’imitazione del vestir romano e di qual altro si sia abito conosciuto, eccetto il Greco”) (Gallo 1973, 13). Ingegneri was also aware that he could not accomplish a full reconstruction of the clothing worn at the time; therefore, he settled for features that would be easily understood, even if this meant reducing the precision of antiquarian references (“non mi dispiacerà però ancora che egli sia alquanto mescolato con la moderna usanza”) (Gallo 1973, 13). For example, the king’s archers were dressed according to the Turkish style (“Il re con la guardia di 24 arcieri vestiti al costume dei colachi del Gran Turco”) and the king’s crown did not adhere to the ancient diadem form (Gallo 1973, 56).



8 | Cesare Vecellio, *Delli habiti degli antichi*, 1590, p. 387.

In spite of Ingegneri's directions, the accuracy of the antiquarian model for the *mise-en-scène* of *Edipo tiranno* was lacking from the very first performance. This is clear when reading the proposals for the costumes suggested by Speroni, who pressed for higher philological accuracy (Gallo 1973, 54): for example, he discouraged the use of excessively luxurious costumes because the tragedy was set during a period of mourning ("Il suo abito mi par che debba accommodarsi alla tragedia più che alla regal maestà [...] onde il re e tutto il popolo era in stato di supplicare e non di pompeggiare"). In another passage, Speroni suggested that missing details in the scenography be reconstructed through the juxtaposition of parallel occurrences: for example, the

clothes of Giocasta, the mother (and wife) of Oedipus, could have been aligned with those worn by Penelope, the wife of Ulysses, as described in the *Odyssey*, who wore a long white dress and a sash on her forehead ("donna attempata, vestita di bianco, la benda avvolta al capo, con due compagne. Così fa Omero Penelope"); or the fortune-teller Tiresias could have been made to conform to a biblical prophet ("Tiresia vestasi quasi alla forma di Aaron nella Bibbia").

During the performance, the actors' clothes were very much admired not for their antiquarian accuracy, but for their splendour. Several of the reactions to the play bear testament to this general feeling, although some scholars still disapproved of the unfaithfulness to the original spirit. For example, Riccoboni criticised the character of Tiresias because it contradicted the ancient Greek source, Julius Pollux, who described him as being dressed in rags ("Nel medesimo episodio apparve Tiresia diversamente vestito da quello che scrive Giulio Polluce") (Gallo 1973, 49); Riccoboni was echoed by Pinelli, who confirmed that this figure was wearing a silk dress, again contrary to the literary source ("Tiresia, contro Polluce, con una sopravveste di seta") (Gallo 1973, 59).

c)

By comparing these two cases, it is possible to see that theatrical requirements prevailed over antiquarian details, both in terms of the nature of the play and the audience itself (Newton 1975, 19-35). However, a substantial difference seems to appear: in the Roman performance, it was possible to deviate from the historical truth to less annoyance from the spectators; in Vicenza, instead, any variation on a theme was perceived as a negative element, both by the scenographer and by the public.

This shift in perspective is likely to have derived from the evolution of the issue *de re vestiaria* in antiquarian scholarship. In the first decades of XVI century, when Inghirami was preparing the mise-en-scène of *Poenulus*, studies on ancient clothing were still too limited to offer a full overview on the matter. By the time Ingegneri prepared his *Edipo tyranno*, not only from a philological perspective, but also from an iconographic point of view, this topic had been thoroughly investigated and a broader and more complex picture of ancient garments was available to the erudite public. For example, since Turkish archers were described and depicted in many contemporary publications, including the ones by Abraham Bruyn in 1581 and Cesare Vecellio in 1590, they could not be accepted as alternates for the ancients [Fig. 8] (Vecellio 1590, 387).



9 | Heinrich Peacham, *Titus Andronicus*, Longleat ms., 1594.

Conversely, the hypothesis could be advanced that the growth in early modern theatre also influenced the progress of studies on ancient clothing. In this light, each time an edition or a vernacular translation of theatrical texts was published it would have entailed considerations on its ideal performance and, consequently, on the costumes used.

On the one hand, it would be interesting to note whether Lazare de Baïf, the father of Renaissance studies on ancient clothing and the translator of Euripides's *Electra* (1537) and *Hecuba* (1544) into French (Baïf 1537b; Baïf 1544), had imagined how they would be presented on stage, including the actors' costumes, given his experience in this area. On the other hand, it would be interesting to understand if the Peacham drawing (1594) (Berry

1999, 5-6; Levin 2002), an ink sketch at the top of the page of the Longleat manuscript transmitting Shakespeare's *Titus Andronicus* [Fig. 9], represents a reliable theatrical scene performed with some kind of erudite inspiration, or just an outline of the clothing totally unrelated to any antiquarian invention.

4. Dressing the ancients (II): the Gallery of Francis I at Fontainebleau

Studies on Roman clothing also had a considerable influence on iconography. A particularly interesting case was the preparation of the pictorial decorations of the Gallery of Francis I in Fontainebleau (Capodiecì 2013, 98-106; Primatice 2005; Beguin 1989, 828-838; McAllister Johnson 1972, 153-164), the new residence of the king of France, by the Italian painters Rosso Fiorentino and Primaticcio between 1534 and 1538. An exhaustive iconographic reading was carried out in 1958 by Dora and Erwin Panofsky (Panofsky 1958, 113-90), who proved that the entire cycle of fresco paintings formed a complex encomiastic structure, where each panel presented a precise allegory of episodes from the political and personal life of the king. In recent years, other proposals were added to this opinion (Natali 2006, 225-55; Campbell 2002, 473): Marc Fumaroli, for example, recognised the influence of Luigi Alamanni's *Inni pindarici* within the overall structure of the decorations and assumed that the concept behind the entire iconographic programme may have benefitted from the erudite guidance of Lazare de Baïf, conjecturing also that Baïf himself had interceded in bringing Rosso to France (Fumaroli 1996, 102-112).

From this hypothesis, further assumptions can be made. The classical culture of Lazare de Baïf is generally recognized: not only did he study in Italy with Janus Lascaris, enter into correspondence with Pietro Bembo and Erasmus, and collect ancient artworks and findings while he was ambassador to Venice (sent directly by Francis I), but he also brought together a circle of artists and scholars, including the humanist Pietro Aretino, through which he encouraged the circulation and dissemination of ideas (Fumaroli 1996, 105). However, his cultural background cannot be isolated from his antiquarian studies and publications, for which he garnered great fame during the years in which the Fontainebleau frescoes were being completed. In addition to his *De re vestiaria* of 1526, of which there were at least twelve editions, Baïf published a work entitled *De*

vasculis in 1531, which discussed the receptacles and vases of the ancient world (Baïf 1531), and *De re navali*, published for the first time in 1536, which dealt with the naval principles known in the ancient world (Baïf 1536). The edition of this last work was dedicated to King Francis I and contained the two previous books in the same volume, creating a practical manual that included all of his antiquarian studies, enriched by an iconographic apparatus perhaps arranged with the drawings of Sebastiano Serlio (Sambin De Norcen 1997, 9-31; Baïf 1537a). As it was the case with ancient clothing, even *De vasculis* and *De re navali* were immediately revised by Charles Estienne in 1535 and 1537 respectively (Estienne 1536b; Estienne 1537).

Therefore, if we assume that Baïf participated in the iconographic programme of Fontainebleau, we should focus on finding any influences, coincidences, or real citations of his works in the complex weave of references in the Gallery. On a analysis, no evidence has yet been found to confirm his personal involvement, but his antiquarian knowledge may very well have inspired the development of the programme, even via the medium of Charles Estienne's revised versions, which would allow for some new general statements to be made, such as the following.



10 | Rosso Fiorentino, *The Unity of the State*, Fontainebleau, 1534-1538.

11 | Rosso Fiorentino, *The Unity of the State*, Fontainebleau, 1534-1538, detail.

In the panel entitled *The Unity of the State* [Fig. 10], some relevant links with both Baïf's and Estienne's *De re vestiaria* treatises can be identified through the central figure, King Francis I, whose clothing recalls antiquarian details, such as the cape over his shoulder (*sagum*) (Baïf 1526,

48; Estienne 1535a, 25), his leather or linen chest armour (*lorica or thorax*) (Baif 1526, 23; Estienne 1535a, 12-3), his long-sleeved tunic (*tunica manicata*) (Baif 1526, 40; Estienne 1535a, 21), the belt for his sword (*baltheus*) (Baif 1526, 57; Estienne 1535a, 53), his woollen belt (*fascia*) and his sandals (*caligae*) adorned with the head of a lion on their upper part [Fig. 11]. However, the last two features coincide only with Estienne's version: the *fascia*, in fact, was added in his section on belts (*Fasciam autem vulgus vocat, une bande, latum aliquod vinculum, seu laneum, seu lineum fuerit, quo partes aliquae corporis revinciebantur*) (Estienne 1535a, 54), and the *caligae* were described in a chapter devoted to footwear, which was completely ignored in Baif's original (*atque in extrema parte superiori, cuiusdam animalis ceu leonis caput prae se ferebat*) (Estienne 1535a, 15), even though this last feature appears in one of his illustrations in the 1536 edition that was printed under the supervision of Charles Estienne himself (Baif 1536, 64) [Fig. 12]. Of course, since this last detail features in many ancient statues, as also specified in the caption of the illustration (*ex antiquis marmoribus*), it could easily have been present in the imagery of the Renaissance artists of the time; however, within this cultural context the strong similarities between the text and the pictorial output cannot be deemed mere coincidence.



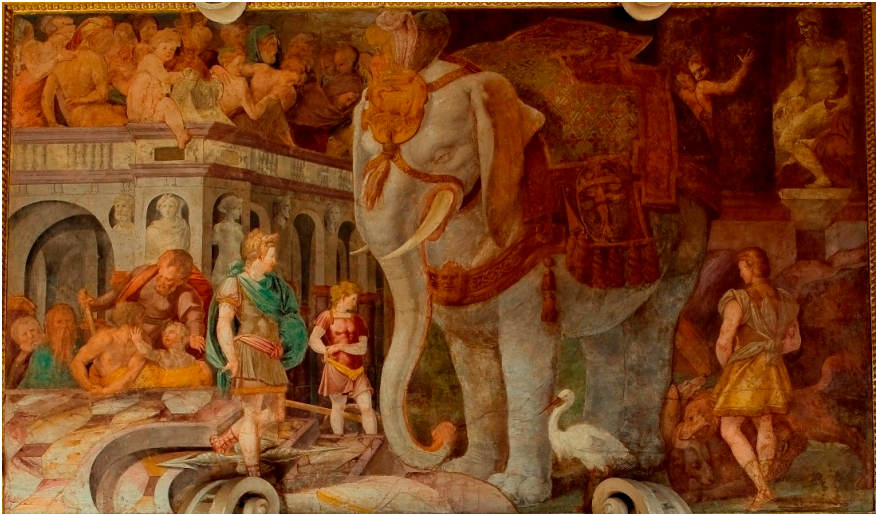
12 | Lazare de Baïf, *De re vestitaria*, Basel, Froben, 1537, p. 207.

13 | Antonio Fantuzzi, *Barbarian king*, engraving, 1534-1538.

Another consideration must also be taken into account. In their essay, the Panofskys identified an alternative image to that realised by Rosso Fiorentino in an engraving by Antonio Fantuzzi (Panofsky 1958, 128-30): it was a prototype of the figure of a king with a crown and a pomegranate in his hand, just like the figure featured in the fresco, but in this case credibly recalling Vercingetorix, leader of the Gauls against the Romans [Fig. 13]. This identification was also supported by elements deriving from the clothes worn: in fact, the character wore trousers, a typical Gaulish garment, instead of the Roman *tunica* or *toga*. Panofsky attributed this iconography to the famous adage *Gallia bracata*, reported by Pliny and other ancient sources. There is no intention of questioning the trustworthiness of this identification, but the distinction between *Gallia bracata* and *Gallia togata* also appears in Baïf's and Estienne's treatises (Baïf 1526, 62, 27; Estienne 1535a, 14, 28), which opens to the possibility

that these were taken into consideration during the preparation of the apparatus.

Moreover, always in *The Unity of the State*, while on the right side of the fresco figures with caped and hooded togas appear, perhaps identifiable with the *lacerna* (Baif 1526, 51; Estienne 1535a, 39-40), several characters dressed in Roman clothes can be seen on the left side, including a soldier wearing metal chest armour (*thorax plumbeus*) (Estienne 1535a, 13), in contrast to the leather armour donned by the king, and a short-sleeved tunic. Such a type of tunic takes on greater significance if the presence of sleeveless tunics is observed, suggesting that this was ascribed meaning by the painters, as can be seen on the right part of the panel titled *The Elephant* [Fig. 14].



14 | Rosso Fiorentino, *The Elephant*, Fontainebleau, 1534-1538.

On the left side of the same painting, there is also a figure descending the stairs, wearing clothes similar to those worn by the king in the aforementioned fresco (*tunica manicata, sagus, thorax, fascia*), but with some differences: for example, the *caligae*, which are made of intertwined lace, seem very similar to Estienne's description (*caeterum a latere ipsius tibiae fascicola quadam revinciebant atque claudebatur, quam vulgus lassetum appellat: nos etiam corrigiam appellare possumus*) (Estienne 1535a, 15).

Furthermore, one should note that the tunic is always the garment worn 'closest to the body' by all male figures and serves almost as an equivalent to a modern vest. This peculiarity is also reported in the work of the two French antiquarians (*tunica ima*) (Baif 1526, 40; Estienne 1535a, 11), strengthening the link between the information provided in *De re vestiaria* and the arrangement of this artwork.



15 | Rosso Fiorentino, *The bath of Pallas*, Fontainebleau, 1534-1538.

16 | Rosso Fiorentino, *Loss of perpetual Youth*, Fontainebleau, 1534-1538, detail.

Another garment that reveals this type of erudition is the headdress of women. For example the two female characters in the *Bath of Pallas* [Fig. 15] have their hair gathered in a bonnet similar to a *restis* or *reticulum* (Baif 1526, 57; Estienne 1535a, 9); moreover, the old mother in the panel *Cleobis and Biton* [Fig. 16] is perhaps wearing a *rica* because of the sacrificial setting of the scene (*Rica a Romano ritu, quod, ut inquit Varro, Romano ritu sacrificium foeminae cum faciunt, capita velant*), just like the female figure with a white headdress is perhaps wearing a *vitta* (*Tegimen capitis matronarum, quo capillos coercebant, et costringebant ac colligebant*), in *The loss of eternal Youth* (Baif 1526, 57; Estienne 1535a, 10) [Fig. 17].



17 | Rosso Fiorentino, *Cleobis and Biton*, Fontainebleau, 1534-1538, detail.

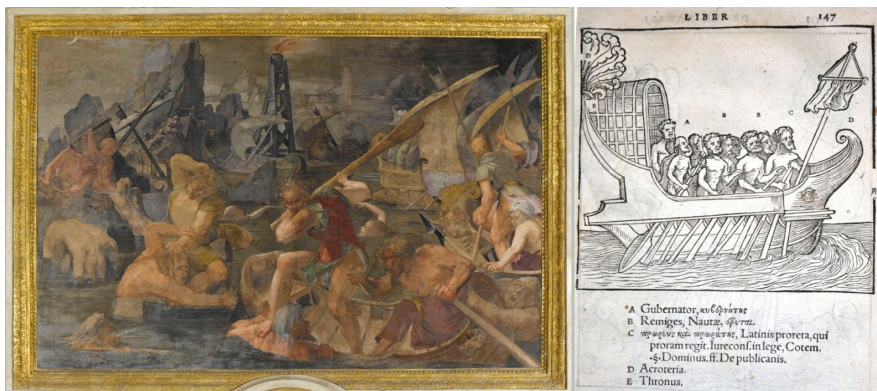
In addition to these hypotheses on clothing, other elements stemming from the other treatises by Baïf and Estienne on ancient vases and vessels can be found.

In the panel of the Sacrifice [Fig. 18] the vases brought towards the altar could be identified with the various sacrificial ornaments of different forms and materials (Estienne 1535b, 8-23) used also for transporting water (*aquaria*), wine (*vinaria*), oil, and various ointments (*unguentaria*) (Estienne 1535b, 33-46). The poor state of conservation of the paintings and the heavy re-touching carried out in later periods do not aid this analysis to advance any further, however, it is possible to imagine from the few traces of colour left that the first was a crystal vase, the second a golden *urceus* (Baïf 1531, 57; Estienne 1535b, 40) and the third a silver or lead amphora. The images here do not match perfectly those found in Baïf's illustrated publications; however, at least general archetypes [Fig. 19] that could link these vases to this work can be found in the pages of Baïf's 1541 edition of *De vasculis*.



18 | Rosso Fiorentino, *Sacrifice*, Fontainebleau, 1534-1538, detail.
 19 | Lazare de Baif, *De vasculis*, Basel, Froben, 1537.

To conclude, a marginal consideration must be made regarding the panel with *Nauplius's Revenge* [Fig. 20]. In this fresco depicting an ancient naval battle, a series of vessels appear in a chaotic composition. Even in this case it is possible to find a general link with Baif's and Estienne's *De re navali*, and some paradigmatic referrals to the nautical universe (Concina 1990): in fact, visual referrals to each part of the ancient ship can be identified in the final tables of these treatises, which could have been easily used in order to increase the philological reliability of the ancient naval imagery (Baif 1537, 145-8; Estienne 1537, 77-90) [Fig. 21].



20 | Rosso Fiorentino, *Revenge of Nauplius*, Fontainebleau, 1534-1538.
 21 | Lazare de Baif, *De re navali*, Basel, Froben, 1537, p. 147.

Given these assumptions, it could be argued that Lazare de Baif exerted an influence on the development of the iconographic programme of the

Gallery of Francis I at Fontainebleau, and could even have been directly involved. If it is taken as a given that this French scholar was one of the court iconographers, then his antiquarian works must be considered to be intrinsically linked to the images depicted, which would include not only his most famous work *De re vestiaria*, but also his other works on ancient vessels and vases. It would be more difficult to explain the iconography of the palace if Baïf's role were excluded from consideration.

Some of the links that emerge from this antiquarian knowledge and these paintings lead to the formulation of a further proposal: the data recorded on ancient clothing, vases, and vessel could well have derived from the works of Charles Estienne rather than directly from those of Baïf. And there are at least two reasons to believe this. First, in addition to all the other coincidences involved, the *caligae* (both with lions and laces) can be found only in Estienne's treatise, since Baïf never dealt with the subject of Roman footwear. Second, Estienne's works were handbooks and therefore easier to consult. They could have been used by the reader to a greater extent than those of Baïf, mainly because of the new structure. Moreover, the presence of a French translation for each Latin term could have aided a more rapid comprehension of the object not only by the young students to whom these treatises were originally addressed, but also by painters and artists.

The assumption could therefore be made that Baïf's knowledge may have contributed to the development of this iconographic programme, but through the revisions carried out by Estienne between 1535 and 1537 when the Gallery at Fontainebleau was being decorated.

My gratitude goes to Konrad Eisenbichler for showing once again how form and substance belong together.

Bibliography

Primary sources

Alessandri 1522

A. Alessandri, *Genialium dierum libri sex*, Roma, 1522.

Baïf 1526

L. Baïf, *Annotationum in L. vestis, ff. de auro et argento leg. seu de re vestiaria, liber nunc primum typis excusus, cum indice haudquaquam poenitendo*, Basel 1526.

Baïf 1530

L. Baïf, *Commentarius de vestium generibus & vocabulis*, in *L. vestis, ff. de auro & argento, seu re vestiaria. Subiecta est & praefationi lex ipsa, quo faciilius intelligatur, quid in toto libro tractetur. Di Eras. Rot. in ciceroniano*, Colon 1530.

Baïf 1531

L. Baïf, *Opus de re uestimentaria ab autore ipso diligenter recognitum. Eiusdem, de vasculorum materijs ac uarietate tractatus, antehac nunquam excusus*, Basel 1531.

Baïf 1536

L. Baïf, *Annotationes in L. 2. de captiuis, et postliminio reuersis. In quibus tractatur de re nauali. Eiusdem annotationes in tractatum De auro & argento leg. quibus, vestimentorum, & vasculorum genera explicantur*, Paris 1536.

Baïf 1537a

L. Baïf, *Annotationes in legem 2. De captiuis & postliminio reuersis, in quibus tractatur de re nauali, per autorem recognitae. Eiusdem Annotationes in tractatum de auro & argento legato, quibus vestimentorum & vasculorum genera explicantur. His omnibus imagines ab antiquissimis monumentis desumptas ad argumenti declarationem subiunximus. Item Antonii Thylesii De coloribus libellus, à coloribus uestium non alienus*, Basel 1537.

Baïf 1537b

L. Baïf, *Tragedie de Sophoclés intitulee Electra*, Paris 1537.

Baïf 1541

L. Baïf, *Annotationes in legem 2. De captiuis & postliminio reuersis, in quibus tractatur de re nauali, per authorem recognitae. Eiusdem annotationes in tractatum De auro & argento legato, quibus vestimentorum & vasculorum genera explicantur. His omnibus, imagines ab antiquissimis monumentis desumptas, ad argumenti declarationem subiunximus. Item Antonii Thylesii De coloribus libellus, a coloribus vestium non alienus*, Basel 1541.

Biondo 1559

F. Biondo, *De Roma Triumphante*, Basel 1559.

Du Choul 1556

G. Du Choul, *Discours de la religions des Anciens Romains*, Lyon 1556.

Erasmus 1528

D. Erasmus, *Adagiorum opus*, Basel 1528.

Estienne 1535a

C. Estienne, *De re vestiaria libellus, ex Bayfio excerptus; addita vulgaris linguae interpretatione, in adulescentulorum gratiam atque vtilitatem*, Paris 1535.

Estienne 1535b

C. Estienne, *De vasculis libellus adolescentulorum causa ex Bayfo decerptus, addita vulgari Latinarum vocum interpretatione*, Paris 1535.

Estienne 1537

C. Estienne, *De re nauali libellus, in adolescentulorum bonarum literarum studiosorum fauorem, ex Bayfij vigilijs excerptus, & in breuem summulam facilitatis gratia redactus*, Paris 1537.

Ferrari 1642

O. Ferrari, *De re vestiaria libri tres*, Padova 1642.

Ferrari 1642

O. Ferrari, *De re vestiaria libri septem quatuor postremi nunc primum prodeunt: reliqui emendatiores et auctiores. Adiectis iconibus, quibus res tota oculis subiicitur*, Padova 1654.

Ingegneri 1598

A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara 1598.

Lazius 1551

W. Lazius, *Commentariorum reipub. Romanae illius, in exteris prouincijs, bello acquisitis, constitutae, libri duodecim*, Basel 1551.

Maffei 1506

R. Maffei, *Commentariorum rerum urbanorum liber*, Roma 1506.

Manuzio 1576

A. Manuzio, *De quaesitis per espistolam libri III*, Venezia 1576.

Poliziano 1491

A. Poliziano, *Prelectio cui titulus Panepistemon*, Firenze 1491.

Ricchieri 1516

L. Ricchieri, *Lectionum antiquarum libri*, Basel 1516.

Roszfeld 1583

J. Roszfeld, *Romanarum antiquitatum libri decem*, Basel 1583.

Rubens 1665

A. Rubens, *De re vestiaria veterum*, Antwerp 1665.

Rubens 1608

P. Rubens, *Electorum libri duo*, Antwerp 1608.

Sardi 1557

A. Sardi, *De moribus et ritibus gentium, libri III*, Venezia 1557.

Vecellio 1590

C. Vecellio, *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*, Venezia 1590.

Virgili 1499

P. Virgili, *De inuentoribus rerum libri tres*, Venezia 1499.

Secondary sources

Armstrong 1954

E. Armstrong, *Robert Estienne Royal Printer. An historical study of the elder Stefanus*, Cambridge, 1954.

Bastianello, Santorio, Torello Hill 2010

E. Bastianello, A. Santoro, G. Torello Hill, *Spectacula di Pellegrino Prisciani*, "Engramma" 85 (2010).

Beguín 1989

S. Beguin, *New evidence for Rosso in France*, "The Burlington Magazine" 131 (1989), 828-838.

Berry 1999

H. Berry, *The Date on the 'Peacham' Manuscript*, "Shakespeare Bulletin" 17 (1999), 5-6.

Blanc 1995

O. Blanc, *Images du monde et portraits d'habits : les recueils de costumes a la Renaissance*, "Bulletin du bibliophile", 2 (1995), 221-261.

Butazzi 1995

G. Butazzi, *Repertori di costumi e stampe di moda tra i secoli XVI e XVIII*, in R. Varese, G. Butazzi (eds.), *Storia della moda*, Bologna 1995, 1-25.

Campbell 2002

T. P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, New York 2002

Capodiecì 2013

L. Capodiecì, *L'univers imaginaire de Rosso dans la galerie François I*, in V. Droguet, T. Cré pin-Leblond (eds.) *Le roi et l'artiste. François I et Rosso Fiorentino*, Paris 2013.

Cooper 2013

R. Cooper, *Roman Antiquities in Renaissance France, 1515-1565*, Farnham 2013.

Concina 1990

E. Concina, *Navis. L'umanesimo sul mare*, Torino 1990.

Cruciani 1968

F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano 1968.

Davanzo Poli 2004

D. Davanzo Poli, *De los libros de los sastres a los repertorios de moda del siglo XVI*, in R. de la Puerta, D. Davanzo Poli, P. Venturelli, *Il libro del sarto. Estudio de las miniaturas*, Valencia 2004, 41-51.

DBI 2004

Tommaso Inghirami detto Fedra, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma 2004.

DBI 2005

Pirro Ligorio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma 2005.

De la Garanderie 1985

M. M. De la Garanderie, *'Lazare de Baif'*, in *Contemporaries of Erasmus: a biographical register of the Renaissance and Reformation*, Toronto 1985.

Fumaroli 1996

M. Fumaroli, *Rosso tra Italia e Francia*, in R. P. Ciardi, A. Natali (eds.) *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra, Venezia 1996.

Gallo 1973

A. F. Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico: con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano 1973.

Gualdo Rosa 2009

L. Gualdo Rosa, Raffaele Maffei, in *Repertorium Pomponianum*, 2009.
www.repertoriumpomponianum.it/pomponiani/maffei_raffaele_volterrano.htm
(visited on 24/3/2017)

Guérin Dalle Mese 1998

J. Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel Cinquecento*, Alessandria 1998.

Jones, Stallybrass 2000

A. R. Jones, P. Stallybrass, *Renaissance clothing and the materials of memory*, Cambridge 2000.

Leblanc 1972

P. Leblanc, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris 1972.

Levin 2002

R. Levin, *The Longleat Manuscript and Titus Andronicus*, "Shakespeare Quarterly", 53.3 (2002), 323-340.

Luzi 1887

A. Luzi, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, "Archivio della Regia Società di Storia Patria" IX (1887).

Mason Rinaldi 1981

S. Mason Rinaldi, *Da Veronese a Palladio: studi di costume per l'Edipo Tiranno*, in M. Di Giampaolo (ed.), *Per A. E. Popham*, Parma 1981.

Mazzoni 2010

S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Florence, 2010.

Mazzoni 2013

S. Mazzoni, 'Edipo tiranno' all'Olimpico di Vicenza (1585)', in "Dionysius ex Machina", 4 (2013), 280-301.

McAllister Johnson 1972

W. McAllister Johnson, *Le programme. B/ Le programme monarchique*, in La Galerie François I au château de Fontainebleau, "Revue de l'art", special issue 16-17 (1972), 153-164.

Natali 2006

A. Natali, *Rosso Fiorentino: leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Cinisello Balsamo 2006.

Nevinson 1952

J. J. Nevinson, *L'origine de la gravures de mode*, in Actes du I Congres International d'histoire du Costume, Venezia 1952, 202-212.

Newton 1975

M.S. Newton, *Renaissance theatre costume*, London 1975.

Nolhac 1883

P. de Nolhac, *Lettres inédites de Paul Manuce*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 3 (1883), 267-289.

Nolhac 1894

P. de Nolhac, *Pietro Bembo et Lazare de Baïf*, in Nozze Cian-Sappa Flandinet, Bergamo 1894.

Panofsky 1958

E. Panofsky, D. Panofsky, *The Iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau*, "Gazette des Beaux-Arts", 52 (1958), 113-90.

Pinvert 1900

L. Pinvert, *Lazare de Baïf: 1496 (?) - 1547*, Paris, 1900.

Primatice 2005

Primatice: maître de Fontainebleau, Paris 2004.

Puppi 1987

L. Puppi, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, "Storia dell'Arte", 61 (1987), 189-200.

Reolon 2013

G. Reolon, *I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio*, "Engramma" 112 (2013), 58-123.

Rosenthal, Jones 2010

M. Rosenthal, A. R. Jones (a cura di), *Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni. La moda nel Rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, Roma 2010.

Sambin De Norcen 1997

M. T. Sambin De Norcen, *Studio dell'antico e insegnamento d'architettura nella*

Venezia del Primo Cinquecento, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 21 (1997), 9-31.

Schrade 1960

L. Schrade, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris 1960.

Scott, Sturm-Maddox 2007

V. Scott, S. Storum-Maddox, *Performance, poetry and politics on the Queen's day: Catherine de Médicis and Pierre de Ronsard at Fontainebleau*, Aldershot 2007.

van der Meulen 1994

M. van der Meulen, *Rubens: copies after the antique*, London 1994.

Vout 1996

C. Vout, *The Myth of the Toga: Understanding the History of Roman Dress*, "Greece & Rome", 43.2 (1996), 204-220.

Vout 2010

C. Vout, Toga, in A. Grafton, G. Most, S. Settis (eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge (Mass) 2010, 937-938.

Zilli 1991

L. Zilli, Mellin de Saint-Gelais, *Jacques Amyot e un manoscritto della tragedia Sophonisba*, "Studi di Letteratura Francese" 17 (1991), 7-29.

Zorzi 1971

L. Zorzi, *Elementi per la visualizzazione della scena venata prima di Palladio*, in M.T. Muraro (ed.) *Studi sul teatro venero fra Rinascimento e Barocco*, Firenze 1971.

Tra metafora e storia

Il ritratto dell'Areino di Tiziano per il Museo di Paolo Giovo

Lionello Puppi



1 | Tiziano, *Ritratto di Pietro Aretino*, Firenze, Galleria di Palazzo Pitti.

Con lettera datata dall'8 settembre 1780 e che sarà resa nota dal Campori qualche decennio appresso [1], Giambattista Giovo segnalava a Girolamo Tiraboschi – all'interno di una sommaria descrizione della galleria dei ritratti delle persone illustri allestita dall'avo Paolo nella sua villa comasca – che, per quella destinazione, l'Areino aveva “spedi[to] il proprio ritratto di mano di Tiziano”: ed il suo corrispondente non mancava di render pubblica l'informazione nella sua monumentale *Storia dalla letteratura italiana* [2]. Non era tuttavia destinata a riscuotere risonanza e, men che mai, credito, soprattutto perché emersa, giusta

l'avvertimento di Wethey, “more than two centuries later” il momento in cui veniva sfoderata [3]. Ch'è conclusione, invero, affrettata perché alla denuncia della data tarda non associa la realtà, di indiscutibile autorità, dell'informatore. Giambattista Giovo (Como, 10 dicembre 1748 – 17 maggio 1814), infatti, non è un personaggio insignificante e dal credito limitato al peso del nome che portava giacché si tratta, come gli studi di Guido Gregorio Fagioli Vercellone e, in ispecie, di Alessandra Mita Ferraro hanno ampiamente documentato [4], di un esponente, nel raggio del Settecento riformatore disegnato da Franco Venturi, di quella “repubblica delle lettere” frequentata dagli Spallanzani, dai Beccaria, dai Verri, dai Volta, di cui fu interlocutore e con cui ebbe corrispondenza epistolare. Ma non solo, dal momento che lo constatiamo studioso caparbio della realtà

storica e attuale del Comasco e, all'interno di essa, del ruolo della sua famiglia e, in particolare, di quel "monsignor Paolo Giovio il vecchio", al quale dedicherà un *Elogio*, pubblicato nel 1783 [5] fondato sulla recognizione di fonti – oggi non più disponibili – che lo avevano suggestionato al punto di indurlo a tentar di acquistare ciò che restava della villa dall'avo a Borgovico, col proposito, chissà, di resuscitarne il museo, siccome attesterebbero la collaborazione a quegli *Elogi Italiani* assemblati da Andrea Rubbi (Venezia, 2 novembre 1738 – 3 marzo 1817) e i dati raccolti dall'Angelini [6]. Insomma, non si vede come l'affermazione della destinazione alla galleria di Paolo Giovio di un "ritratto" dell'Aretino "di mano di Tiziano", possa legittimamente esser revocata in dubbio, e a maggior ragione in quanto, con suadente eloquenza d'argomenti, permette di aggiustare, e provvederemo subito, la lettura connessa di una triade di documenti già variamente interpretati, e a dispetto dell'assenza di una copia del ritratto in questione tra quelli "del museo dell'illustrissimo et eccellentissimo Signor Cosimo, duca di Firenze e Siena" [7].

Sulla figura di Paolo Giovio, a muovere dal miliare Convegno promosso dalla Società Storica Comense nel 1983, e dalla monografia di T. C. Price Zimmermann del 1995, gli studi si son venuti moltiplicando, grazie all'impegno instancabile di Franco Manonzio culminato nel coordinamento e introduzione dell'edizione einaudina degli *Elogi* nel 2006 e alle sintesi monografiche della Michelucci, nel 2004, e della Agosti, nel 2008, ma – ovviamente – senza dimenticare altri contributi di punta quali le illuminanti riflessioni di Sonia Maffei sull'ecfrasi tra 2001 e 2005, anticipate, in qualche misura, della rivelatrice esplicazione della predilezione del Comasco per i ritratti di Tiziano in quanto leggibili "come metafora e come storia", proposta da Pier Luigi De Vecchi sin dal 1977 [8]. Si esplica così la peculiarità di un atteggiamento teso a verificare l'esigenza necessaria dell'obiettività dello storico – metodologicamente maturata sull'inderogabile istanza *De conscribenda historia* di Luciano interpretata alla luce del canone di Tucidide – in quanto verificata dalla corrispondenza, anzi – e meglio – dalla specularità, dell'elogio letterario dei protagonisti illustri nelle "verae imagines" di essi [9], intese, per dirla con Francis Haskell, non già quali raffigurazioni fedeli delle sembianze del personaggio" ma come forme "create in maniera da corrispondere a

impressioni derivate della conoscenza della vita e delle azioni del personaggio rappresentato [10].

Preso atto che i primi segnali dell'avvio, e delle ragioni, delle raccolte dei ritratti son offerti dalle lettere indirizzate dal Giovio in Firenze, addì 2 giugno 1521, ad Alfonso d'Este per ringraziarlo del ritratto del Leoniceno che il duca gli aveva mandato, significativamente ricambiando col dono di "un libro delle Historiae" sue e da quello spedito sempre da Firenze qualche settimana dopo, il 28 agosto, contenente l'elenco dei ritratti di letterati che sino a quel momento il Comasco aveva radunato [11], constatiamo che la richiesta all'Aretino di una sua immagine realizzata da Tiziano risale all'11 marzo 1545, ed è quanto mai cauta, quasi timorosa, si contenterebbe, in effetti, il mittente, di un disegno a colori qualora l'interpellato non fosse stato in grado di ottenergli un dipinto su tela [12].

E, veramente, non lo era, come si preoccuperà di far sapere al postulante suppergiù un mese dopo: e si tratta di uno scambio epistolare la cui connessione non mi sembra che, sinora, sia stata colta ed enfatizzata. Scrive, infatti, l'Aretino al Giovio, nell'aprile del 1545: "Duolmi benché il di man propria del gran Tizian non possa esser vostro, con ciò sia che non si è ancora vista una sì terribile meraviglia" [13], ed è palese l'allusione al ritratto che Pietro, ottenutolo dal pittore non senza il contorno di screzi e ripicche puntualmente raccolti dagli studiosi, il 17 ottobre 1545, farà recapitare in dono al duca Cosimo, accompagnando con una lettera esaltante un'immagine che "respira, batte il polso e muove lo spirito nel modo che [il soggetto rappresentato] fa nella vita" [14].



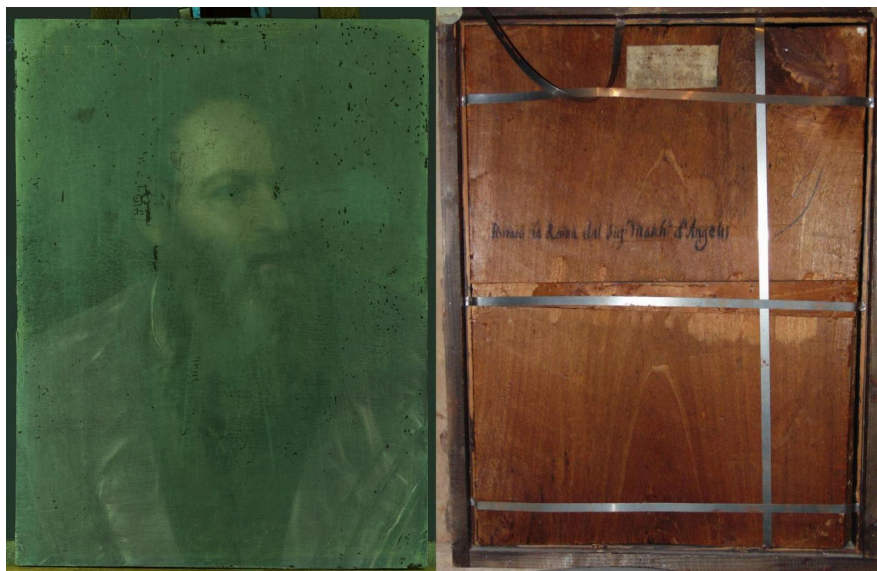
2 | Tiziano?, *Ritratto di Pietro Aretino*, collezione privata.

Sappiamo ora con chiarezza, grazie alla puntigliosa e lucida analisi di Francesco Mozzetti, che la recensione dell'opera, oggi nella Galleria Pitti di Firenze [16] [Fig. 1] avverrà a capo d'estenuante vicenda cortegiana – una sorta di "giallo storico", la si è voluta definire –, mentre siamo edotti, dallo stesso Mozzetti, il quale attinge alla corrispondenza del Giovio, che quest'ultimo, un anno dopo la richiesta dell'aprile del 1548, la avrebbe rinnovata riscuotendo l'assicurazione che avrebbe ottenuto la pittura [17]. L'accertamento, sull'affermazione di Giambattista Giovio dianzi prodotta, della presenza di un

ritratto di Pietro nella galleria dell'avo Paolo, ci convince che il letterato alfine dovette mantener la promessa, intimandoci – per così dire – una conseguente scoppata di domande la cui risposta tuttavia, non può contare sul suffragio di documenti certi ma deve appoggiarsi ad indizi peraltro suggestivi: nel momento in cui riteniamo di aver rintracciato il ritratto tizianesco dell'Aretino da costui poi trasmesso al Giovio per il suo Museo [Fig. 2]. E però, quando sarà stato eseguito? Quando e come consegnato al suo destinatario finale?

Si tratta di un dipinto a olio su tavola unica in pioppo (di cm 65.0 x 40.5) recante in alto la iscrizione in capitali PETRUS ARETINUS e ne risultano buone le condizioni di conservazione a dispetto di interventi di restauro avvenuti in epoche diverse mentre la provenienza all'attuale privata proprietà – che per un accurato esame diagnostico e per una cauta operazione di restauro lo ha affidato al Laboratorio di Gianfranco Mingardi di Brescia – è dal mercato antiquario italiano inedito, è stato tuttavia analizzato da Mina Gregori la quale, in comunicazione scritta, pur sottolineando l'elevata qualità del tizianismo permeante l'opera, suggeriva un'attribuzione a Palma il Giovane. Occorre aggiungere che, nel retro, direttamente sul legno è tracciata a inchiostro la scritta di nitidi caratteri tondi "Portato da Roma dal Sig [no] r March[es]e de Angelis" e che, a sovrastarla appare incollato un foglietto cartaceo rettangolare su cui si leggono le parole buttate giù frettolosamente in rozzi caratteri

corsivi “creduto per Lorenzo Lott- / che [?] venit nell oretto /n° L6”: la prima databile attorno alla metà del Cinquecento, la seconda ai primissimi decenni del secolo successivo. [Figg. 3.4]



3 | Riflettografia.

4 | Retro con iscrizione.

Tutto ciò constatato ed avvertito, e passando ad un concreto esame dell'immagine pittorica, immediatamente si sbalza la sua relazione con il ritratto fatto recapitare dall'Aretino al duca Cosimo il 17 ottobre 1545 ma che sin dal precedente aprile – come s'è visto – Pietro ricordava al Giovio rammaricandosi che non potesse esser suo, ma con variazioni quanto mai significative. Se “la figura de la [...] natural sembianza” del soggetto é, all'evidenza, evocata dalla stessa mano e siam al cospetto di un duplice “istesso esempio” di una “medesima sembianza” che “respira, batte i polsi e muove lo spirito nel modo che” il rappresentato fa, tuttavia son palesi scarti di ordine compositivo e di attitudine stilistica che denunciano, con la rinunzia al “miracolo” di un effetto di “terribile meraviglia” quale mai “ancora visto” nel momento in cui attestano la precedenza del dipinto oggi a Pitti rispetto a quello che qui si presenta, e veniam commentando. E son la ripresa dell'effigiato a mezzo busto anziché a tre quarti di figura, mentre la possanza dell'espansione del petto viene come compressa dal restringersi del campo della rappresentazione e nè la sontuosità

abbagliante del soprabito, pur senza spegnersi, sopravvive in brevi sciabolate di luminosità riverberando sull'espressione più pacata del volto: tutto che, pur nel legame di dipendenza, asserisce un momento di introspezione, e di interpretazione, della inquieta spiritualità del soggetto che distingue il nostro dipinto anche dal Ritratto oggi presso la Frick Collection di New York [Fig. 5] che troviam rammentato da Francesco Marcolini in lettera all'Aretino da Venezia addì 15 settembre 1551 e Wethey sorprende in palazzo Chigi a Roma già nell'inventario 1692 del cardinal Flavio e sino al 1904 allorché sarà consegnato a Colnaghi che l'anno dopo lo cederà alla Frick [18]. Non dovette, comunque, dedicar gran tempo, Tiziano, ed agisce con rapidità - non frettolosità, e sia chiaro -, come chi fosse pressato nell'intimo dall'urgenza di sbrigare un impegno anzitutto con se stesso. Lo stato preparatorio, infatti, composto di gesso mescolato a colla animale, è effettuato in stesura unica sebbene con un'accuratezza che leviga sapientemente la pellicola pittorica, mentre, al controllo dell'infrarosso, non appaiono né traccia di disegno preparatorio, né pentimenti in corso d'opera. Conseguirne che il ritratto sia stato eseguito su sollecitazione dell'Aretino pressato dal Giovo agli inizi del 1546 mi par plausibile e tanto più interessante in quanto in quel torno di tempo Tiziano si trovava ancora a Roma, quantunque vicino ormai al termine di un soggiorno sul quale continuiamo a saper abbastanza poco, a partir proprio dalla data esatta della sua conclusione che vien rimessa al passo della lettera dell'Aretino a Cosimo I addì 12 giugno 1546 ov'è accenno all'arrivo, avvenuto o imminente, del pittore a Firenze [19].



5 | Tiziano, *Ritratto di Pietro Aretino*, New York, Frick Collection.

Ma non solo, laddove, viceversa, si continua a ritenere esaurita quell'esperienza in una frenetica attività pittorica per il clan Farnese, alle perlustrazioni archeologiche, al dibattito – davanti alla *Danae* oggi a Capodimonte – con Vasari e Michelangelo su disegno e colore. In realtà, ci sarà stato ben altro, e basterebbe interrogarci su quell'attribuzione al Maestro della cittadinanza romana, avvenuta – siccome, perplesso, annotava, documentandola, il Gregorovius [20] – e siamo alla data del 20 marzo 1546 – non già come onoranza tributata ad approvazione dell'istanza avanzata dal cardinale proponente, ma a capo di una votazione dove vedeva in lizza altri concorrenti. E per ciò che qui a noi interessa, non va allora dimenticato che in quei giorni continuava a risiedere nell'Urbe, e sia pur emarginato dall'ostilità di Paolo III, proprio Paolo Giovio [21], e su mandato dell'Aretino, Tiziano potrebbe avergli consegnato, come qui ci piace ipotizzare, l'agognato dipinto. Buon conforto ad una ipotesi siffatta offre la summenzionata scritta sul retro della tavola attestante arrivo del dipinto “da Roma” – e con quale destinazione se non il Museo gioviano? – per mano di un marchese de Angelis che potremmo riconoscere – soprattutto in ragione del suo rapporto con Alfonso d'Avalos, profondamente legato al Giovio che gli dedicò un commosso Elogio – nel Ferrante che Giambattista Pacichelli e Michele Broccoli rammentano per il “moltissimo valore” “nelle guerre di Lombardia” “come ne fan fede gli attestati del marchese del Vasto allora capitano generale d'Infanteria nell' esercito di Carlo V” [22]. Ove poi fosse disposto entro i percorsi della galleria, il nostro ritratto, ignoriamo, nel momento in cui la reticenze che affaticano la costruzione della sua vicenda esterna inducono a sospettare che fosse marginale, e a maggior ragione in quanto, disperso in seguito allo smantellamento del patrimonio gioviano, finirà sul mercato privo d'indicazioni di paternità, così da venir intercettato nel primo Seicento da un collezionista innominato che, impressionato dalla qualità dell'immagine, farà seppur con riserva il nome abusivo di “Lorenzo Lotto” celando quello della matrice vera, ch'è Tiziano Vecellio.

Note

1. G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, 167.
2. G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, 1805-1812, I. III, 897.
3. E. H. Wethey, *The painting of Titian*, 2. *The portraits*, London 1971, 77, n. 2.
4. G.G. Fagioli Vercellone, *Giovio Giambattista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001; Id. Profilo di un conservatore illuminato, in "Archivio Storico Lombardo", XXL, 2014, 275 - 304 Ma veda si anche G. Angelini, *Auso non municipali aere Iovio. Giovanni Battista Giovio e la memoria del Museo gioviano nella Como del Settecento*, in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti del Convegno (Ferrara, 11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze 2009, 215-248.
5. G.B. Giovio, *Continuazione dell'Elogio di Monsignor Paolo Giovio il Vecchio Vescovo di Nocera*, in "Continuazione del Nuovo Giornale de' Letterati d'Italia", XXXV, 1786, 83-125 e XXXVI, 1787, 1-66. Ma vedasi la nota seguente.
6. A. Rubbi, *Elogi italiani*, 8, Venezia 1782 (tra gli Elogi firmati da Giambattista Giovio, non sarà ozioso ricordare quello dedicato a Palladio che, non sfuggito al Magrini - *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova 1845, 339 -, fu poi, a torto, bandito dai repertori bibliografici palladiani). Se, per un profilo del Rubbi, il necessario rinvio è a F. Scolari, *Della vita e degli studi del p. Rubbi, memorie storiche*. in "Giornale dell'italiana letteratura", 46, 1817, 352ss., sull'attenzione di Giambattista Giovio per il museo dell'avo, vedasi Angelini.
7. Se ne veda la tavola compilata da G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1982, 541-543. Ma vedi anche W. Prinz, *La serie gioviana e la collezione degli uomini illustri*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1980, 603-604 e B. Fasola, *Altri elenchi di ritratti gioviani*, in "Periodico della Società Storica Comense", 54, 1990, 245-250.
8. Si vedano nell'ordine: *Paolo Giovio. Il rinascimento e la memoria*, Atti del Convegno (Como, 3-5 giugno 1983), in "Raccolta storica della Società Storica Comense", XVII, Como 1985; T. C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton 1995 (ma dello stesso anche la voce *Giovio Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, oltre che l'edizione italiana della monografia del 1995 per le edizioni Lampi di stampa 2012); L. Michelucci, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologna 2004; B. Agosti, *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008; F. Minonzio, *Studi gioviani. Scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*, voll.2, Como 2002; Id. (a cura di, con S. Maffei e C. Sodini), *Sperimentalismo e dimensione europea della cultura di Paolo Giovio*, Como 2007, accanto a numerosi altri saggi e ad una preziosa attività di editore di opere del Nostro che trova il suo culmine nella cura e nei testi di P. Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, Torino 2006. Quindi, S. Maffei, *L'ecriasi gioviana tra generi e imitatio*, in "Quaderni della Scuola Normale Superiore di Pisa", 2, 1998 (ma 2001), 15-29 (della stessa, sempre per le edizioni della Scuola Normale, l'antologia Paolo Giovio, *Scritti d'arte. Lessici ed ecriasi*, Pisa 1999); Ead., *Spiranti fattezze dei volti. Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal Museo agli Elogia*, in *Ecriasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, I, Roma 2005, 227-268. Infine, P. L. De Vecchi, *Il museo gioviano le verae imagines*

degli uomini illustri, in *Omaggio a Tiziano: la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano 1977, 87-96, 90.

9. F. Minonzio, *Il 'Museo di carta' di Paolo Giovio*, in P. Giovio, *Elogi cit.*, XLIX-L.

10. F. Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997, 41.

11. *Pauli Jovii Opera. Lettere* a cura di G.G. Ferrero, I, Roma 1996, 85 e 100.

12. G. Bottari, *Raccolta di lettere [...] continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi*, Milano 1822, V, 282-283. L'allusione del Giovio ad un uso del ritratto per il suo incisore, induce a pensare ch'egli, di ritratto, avesse in mente una divulgazione a stampa: un impegno che, però, sarà assunto, nell'imminenza della dispersione della galleria, tra 1569 e 1570, da un protagonista dell'editoria su raggio europeo e dell'universo cattolico e riformato, dello stampo di Pietro Perna (sul quale vedasi L. Perini, *La vita e i tempi di Pietro Perna*, Roma 2002), ingaggiando Tobia Stimmer per l'illustrazione dei *Pauli Jovii novocomensi episcopi nucerini Elogia virorum bellica virtute illustrium* apparsi nel 1575 a Basilea "opera ac studio Petri Pernaë tipographi".

13. Abbiamo consultato la lettera nell'edizione B. Pertile, E. Camesasca, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, Milano 1957-1960, II, 60-61, doc. CCXV.

14. Pertile, Camesasca, *Lettere cit.*, 107, doc. CCLV.

15. F. Mozzetti, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena 1966

16. Cfr. E. Allegri, *Ritratto di Pietro Aretino*, in *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, a cura di M. Gregori, Firenze 1970, 31-36. Dalla diagnostica cui il dipinto è stato sottoposto, della quale l'autore fornisce relazione, non risulterebbe che il ritratto sia stato "più tosto abbozzato che fornito", siccome l'Aretino, nella lettera a Tiziano genericamente datata dell'ottobre 1545, lamenta (vedila in Tiziano. L'epistolario, a cura di L. Puppi, Firenze 2012, 120-121).

17. E. Allegri, *Tiziano cit.*, 16, n. 1.

18. Wethey, *The painting cit.*, 77-77, n. 6.

19. Si veda, per la lettera dell'Aretino, il Mozzetti, *Tiziano cit.*, 28. Lo stesso studioso allude ad altra testimonianza, producendo una lettera di Pierfrancesco Riccio al segretario del duca Cristiano Pagni (Firenze, Arch. di Stato, Mediceo del Principato, filza 380, c.48r), 29 e 32, n. 14. Quanto al passo vasariano in proposito, lo si legga in G. Vasari, *Le vite [...] a cura di G. Milanese*, Firenze 1906, VII, 448.

20. F. Gregorovius, *Alcuni cenni storici sulla cittadinanza romana*, Roma 1877, 24-25. La segnalazione dello studioso prussiano è stata prontamente raccolta da J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tiziano. La sua vitae i suoi tempi*, Firenze 1877-1878, II, 67, ma non più utilizzata in seguito, mentre impone approfondimenti suggestivi che ci auguriamo di poter effettuare quanto prima. Ma, intanto, vedasi F. Magni (e continuatori), *Repertorio delle creazioni di cittadinanza romana (secoli XIV-XIX)*, a cura di C. De Dominicis, Roma 2007, 19, alla data 30 marzo 1546 ("Tiziani [sic] veneziano pittore": la creazione è fatta in Consiglio per votazione che approva, con il Maestro, un piccolo manipolo di altri postulanti). Ci piace aggiungere che il Repertorio del Magni ci consente di segnalare i nomi di personaggi che, a vario titolo gravitarono intorno al Vecellio e che ottennero la dignità a lui attribuita: "Valerio Belli de Vicenza" (15, 6 marzo 1540); "Giulio Clovio macedone" (16, 7 dicembre 1542); Claudio Tolomei (18, 21 novembre 1543); "Girolamo Ruscelli" (37,

2 dicembre 1560); “Federico Zuccari” (41, 13 gennaio 1562); “Giovanni Genova cadubriense” (57, 14 marzo 1571).

21. Price Zimmermann, *Giovio Paolo* cit., 433.

22. G.B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva [...] opera postuma*, Napoli 1703, I, 124; M.Brocchi, *Teano Sidicino antico e moderno*, Napoli 1821, 231–232.

English abstract

Paolo Giovio, for the famous collection of portraits of illustrious men in his villa-museum on Lake Como, had foreseen that there was also a portrait of Aretino painted by Titian. The work is believed lost or even never painted. His existence is instead attested by a letter from his descendant Giovanbattista Giovio to Girolamo Tiraboschi and other documents known but little considered that the author reports to scholars. Lionello Puppi, after having reconstructed which portraits of Aretino were painted by Titian according to the sources and which actually survived, suggests recognizing the portrait of Aretino for the Giovio museum in a painting in private collection.

Rivoluzione Rinascimento

Recensione a Monica Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Guaraldi | Engramma, Rimini 2017

Maria Grazia Ciani



In quanti modi si può declinare lo studio di un reperto, di un testo, di un'epoca? Da un punto di vista strettamente scientifico (diciamo pure accademico), in un modo solo, o meglio secondo regole precise, il più delle volte rigide fino all'ottusità e comunque diffidenti verso qualsiasi ipotesi troppo ardita e nuova – anche se poi gli approfondimenti e le congetture ufficialmente ammesse sfiorano talvolta l'assurdo e la fantascienza.

Se il metodo filologico nell'edizione critica di un testo antico deve osservare regole fissate da tempo e valide tuttora (almeno

in parte) – il saggio può, volendo, sceneggiare in molti modi il suo soggetto e questa specie di evoluzione è in atto, corre in parallelo al periodo epocale in cui stiamo vivendo oggi e che tocca, trasforma, scompone e ricompone anche gli aspetti più tradizionali della nostra esistenza.

Declinare un saggio è in genere una pratica lineare che segue un ritmo obbligato, una stesura strettamente coerente, ma può diventare anche una fonte di sorpresa e meraviglia. Un modo di conoscere che fornisce solido materiale di cultura ma anche illumina in modo inatteso angoli rimasti a lungo nell'ombra o sorvolati distrattamente ignorandone l'aspetto sottinteso, il significato segreto – che a volte è l'unico in grado di fare luce

su un panorama vasto ma confuso, troppo ricco e perciò difficilmente decifrabile.

Questo preambolo sul 'genere' per introdurre un nuovo saggio sul Rinascimento – un saggio particolare, strutturato in modo tale da essere letto correntemente ma anche a sezioni staccate poiché la cura dell'autrice consiste proprio nel non dare nulla per assolutamente e necessariamente scontato e quindi non si astiene dal riprendere pensieri e giudizi precedentemente espressi senza creare per questo l'effetto 'ripetizione'.

"Fantasmi dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento"; già il titolo annuncia un taglio particolare nell'ambito dell'epoca presa in considerazione. Il saggio è nettamente diviso in due parti, la prima (pp.13-195) ci restituisce un quadro composito del Rinascimento secondo la cronologia fissata da Warburg (29 maggio 1453 – 31 ottobre 1517, cioè caduta di Costantinopoli e pubblicazione delle 95 tesi di Martin Lutero).

Intorno alla data fatidica, epocale, del 1453 vengono ricostruiti – nella prima parte – un pre- e un post Rinascimento, cioè gli avvenimenti storici e culturali che da un lato portano inesorabilmente al disastro di Bisanzio e dall'altro segnano la sua ri-nascita in altre sedi e con differenti aspetti. Il pre: le vicende della IV crociata; Enrico Dandolo; le ombre inanimate dei Trionfi del Petrarca; il precursore Cavalcanti; e poi il Concilio di Basilea; Giovanni VIII Paleologo; Bessarione; Gemisto Pletone ecc. Il post è rappresentato dalla grande migrazione che segue la caduta di Costantinopoli, specie la diffusione del greco nelle corti italiane (già iniziata con Crisolora, Bessarione, ecc.).

In questo complesso affresco affluiscono anche e soprattutto le correnti del pensiero classico, aristotelismo e platonismo, che subiscono notevoli modificazioni anche a causa delle derive politiche in atto, e finiscono per confluire in un ricongiungimento di filosofia e religione (cristiana) riscattando così Aristotele dalla lettura ateo-materialistica di matrice avverroista.

Tante idee, tante direzioni da percorrere, un rinnovamento nel modo di 'leggere' e 'guardare', e soprattutto di unire i due metodi e di sconfiggere l'immagine del filologo come "studioso senz'occhi", secondo la definizione di Giorgio Pasquali. Giorgio Pasquali fu il primo in Italia a cogliere l'importanza della lezione di Aby Warburg sul Rinascimento (v., in Engramma, il saggio Ricordo di Aby Warburg) ed è sul metodo warburghiano – oggi accolto, rivalutato e studiato con le necessarie modifiche e correzioni – che si basa il saggio di Monica Centanni, un saggio impegnativo, quasi imponente data la mole, eppure strutturato in modo che la lettura risulta chiara, illuminante e a suo modo 'leggera'.

Warburg irrompe sulla scena del Rinascimento con l'Atlante della Memoria, l'ormai celebre e irrinunciabile Mnemosyne. Quello che viene comunemente presentato come un 'progetto privato' idiosincratico, velato dall'ombra della malattia mentale – già apprezzato da Giorgio Pasquali e sostenuto fortemente e autorevolmente da Salvatore Settis – è oggi lo strumento migliore per cercare di capire la portata autentica del pensiero rinascimentale. Libertà nel manipolare il mito (non unicamente citazione), massima attenzione al minimo dettaglio del contesto generale (committenza, storia degli oggetti, rivalutazione della produzione artistica minore (data anche la scarsità dei reperti disponibili in quell'epoca), importanza di gemme e monete – insomma il recupero di una *Gesamtkultur* tutta da riscoprire per poter veramente attingere al significato dell'opera.

L'immagine veicola la tradizione, la modifica liberamente ma la conserva comunque e la ricollega, sia pure per vie traverse, talvolta labirintiche, agli antichi testi dei quali l'immagine faceva riscoprire e talvolta rivivere, sia pure in modo diverso, il contenuto perduto o nascosto e comunque spesso incomprensibile. Eloquenza della parola, eloquenza dell'immagine, un'immagine tesa a restituire movimento e inquietudine agli interrogativi e ai problemi sepolti dai secoli; a riscoprire il corpo e con il corpo la potenza positiva di Eros. Con le dovute modifiche, con leggeri aggiustamenti, tutto questo è lezione imprescindibile di Warburg.

L'opera è divisa in due parti: la prima, teorica e storica, ricostruisce la temperie culturale del Rinascimento; la seconda offre casi di studio che esemplificano le teorie prospettate nella prima sezione. E la novità di

questo saggio consiste proprio nella struttura, apparentemente frammentata, arricchita di frequenti riprese degli argomenti che aiutano a rammemorare il già detto consentendo di leggere ogni capitolo indipendentemente dall'altro, di chiarezza ariosa con cui le varie questioni sono esposte e commentate, e di entusiasmo che accompagna ogni scoperta (mai comunque data per assoluta ma sempre aperta ad ogni altro parere). Per la prima parte, immaginiamo un teatro, la bidimensionalità della scena che non consente eccessive rivelazioni, e una serie di faretti invisibili che inaspettatamente illuminano angoli nascosti, figure messe in ombra, particolari che aiutano a 'completare' la 'lettura' di un'opera sintetica per necessità. Lo stesso dicasi per la seconda parte, ancor più colorata (e non solo per la ricchezza delle immagini!), briosa e scintillante.

Nel consistente saggio introduttivo (circa 200 pagine), pur tenendo ferma la data fatidica e epocale del 1453, la datazione del "primo Rinascimento" secondo Warburg è più distesa: Monica Centanni allarga il periodo del 'suo' Rinascimento, e, proprio in omaggio alle idee di Warburg, include nella sua ricerca anche il periodo pre-rinascimentale, cercando di individuare le tracce che preludono alla grande rivoluzione (vedi i capitoli *Rinascimenti discronici; Il Rinascimento possibile*). Nel far questo non esita a tornare indietro di molti secoli, fino alla prima conquista di Costantinopoli nel corso della IV Crociata guidata dal veneziano Enrico Dandolo 1204 ca.), che portò a un saccheggio selvaggio della città superiore anche a quello operato dai Turchi di Maometto II (testimonianza di Niceta Coniata), ma che diede anche inizio, per opera di Enrico Dandolo, a un trasbordo di *spolia* preziosi che Dandolo incastona negli edifici pubblici veneziani: un procedimento che indica una precisa volontà di rifondazione, un passaggio inevitabile dall'Oriente all'Occidente. Tocchiamo con mano una di queste traslazioni se ci soffermiamo a guardare, nell'angolo tra la Basilica di San Marco e la Porta della Carta, i quattro tetrarchi in porfido di marmo, abbracciati a due a due: figure imperiali dell'età di Diocleziano e rimosse probabilmente nel 1204. A uno dei tetrarchi manca un piede che fu sostituito da un inserto in pietra d'Istria: ignari che nel 1965 degli scavi condotto a Costantinopoli avrebbero portato alla luce proprio quel frammento di piede di porfido perduto (la conferma è convalidata ulteriormente anche dall'esame petrografico di Lorenzo Lazzarini): una particolare simbolico e significativo oltre che emotivamente toccante.

Ma prima ancora del fatale 1453, da una Costantinopoli politicamente romana ma culturalmente greca, era iniziata una migrazione di tale cultura nelle corti italiane: basti ricordare Manuele Crisolora, Coluccio Salutati (cui Crisolora affidò la prima cattedra di Greco nello Studio fiorentino) poi Bessarione al seguito di Giovanni VIII Paleologo per il Concilio di Ferrara del 1438.

Strutturato in modo da circoscrivere il 'tempo breve', offre un quadro talvolta diseguale, con qualche digressione che pare eccessivamente ampia e un andamento a volte sinuoso e labirintico – ma alla fine il filo di Arianna conduce in porto con un ritmo incalzante che riflette la tragica inquietudine di un periodo straordinario e ne restituisce, con scrittura alta ma agile e chiara, l'immagine che insieme alla parola fa del Rinascimento un'"impresa irripetibile".

Ma sul fuoco che Plotino trasporta dall'esterno della caverna platonica (ampiamente ristudiato e riveduto) all'interno dell'anima umana, cala l'ombra della Riforma che spegne il magnifico, esaltante risveglio della cultura antica. La Riforma demonizza Eros, distrugge la vitalità delle immagini nel segno fobico dell'idolatria. Lo scacco dell'immaginario è l'effetto più grave della Riforma, da cui si salva soltanto l'immagine più complicata, cioè l'"impresa". Perché proprio l'impresa? Per quell'emergere della soggettività individuale caratteristica del Rinascimento dove trionfa appunto l'"impresa del singolo individuo" e "corpo" (immagine) e "anima" (il motto) convergono nel dare significato all'insieme. Anche se il motto e la figura, nella costante ricerca del "nuovo" diventano sempre più criptici, talora enigmatici (vedi l'analisi di Paolo Giovio, 1555), l'impresa, prodotto delle spore feconde della classicità, è l'ultimo genere che sopravvive alla devastazione imaginale della Riforma, veicolando così anche il messaggio delle immagini antiche.

Con la fine del Rinascimento si chiude anche la grande invenzione del "tempo aoristico", il tempo greco che riproduce l'assoluta istantaneità contro la distensione della narrazione cronologica. Tempo puntuale, istantaneo, su cui si abbatte la furia iconoclasta della Riforma. Il *Cortegiano* di Baldessar Castiglione si pone al limite estremo della fine del Rinascimento e sui dotti discorsi che non a caso si svolgono di notte, si leva, alla conclusione, un'alba che è solo illusione ottica: non splende, non

illumina più. Sull'illusoria alba del Cortegiano si chiude la prima parte del saggio di Monica Centanni.

La seconda parte del volume (pp.199-570) traduce in esempi concreti, esaminati con occhio ravvicinato nei minimi particolari, la ricostruzione teorica della prima parte. Pisanello, Tempio Malatestiano, Le tre medaglie, Il ciclo botticelliano, Sebastiano del Piombo e il suo Adone, Bellini e Tiziano e il Festino degli Dei, Venezia/Venere. E Maometto II. Riassumere anche in breve il contenuto di questi capitoli è inutile e forse anche impossibile data la strettissima concatenazione di ragionamenti e dei rinvii incrociati condotti sul filo di un percorso filologico che mira a conclusioni che non vogliono essere perentorie (come il metodo filologico solitamente comanda) ma ampiamente e solidamente documentate.

Non si tratta di una lettura meramente figurale, ma della ricostruzione di una trama che attraverso i rapporti tra le forme e con l'ausilio di testi e testimonianze scritte, attraverso l'esame delle varianti in ogni minimo particolare, cerca di dare un significato all'opera 'nuova' attraverso la convergenza di motivi storici, sentimentali e di attualità, al di là del riferimento alle fonti mitografiche.

Immagini si intrecciano con immagini che rinviano a miti o testi minori, autori sconosciuti o quasi svelano in una frase, in un accenno, segreti sepolti da secoli. Un'unica metodologia, rigorosa e 'provata' sul corpo vivo delle opere, supporta i due volti, umanistico e figurale, ereditati dalla tradizione. Un'unica metodologia: filologica, con tutti i suoi pregi, le sue mancanze, i suoi travisamenti, le sue ristrettezze - ma sempre sostenuta dalla forza del ragionamento.

Si parte da Pisanello e dal suo rapporto pre-rinascimentale con l'antico visto e sentito come modello decontestualizzato, nell'estetica del piacere, in un rapporto libero privo di tensione di inquietudine di drammi. Un Rinascimento 'sospeso'. Si indaga sul Pisanello 'medaglista' precursore di un genere destinato a grande diffusione, in cui il rapporto con l'antico diventa più difficile, data l'esiguità dello spazio, e quindi più meditato, complesso - e in cui si evidenzia l'importanza di certe testimonianze letterarie 'minori' che peraltro a volte possono essere ulteriormente confermate da un ritorno all'antico (vedi la 'lettura' della medaglia di

Isabella Gonzaga attribuita a Gian Cristoforo Romano dove la conferma all'interpretazione data viene avvalorata da una moneta antica, quindi da una fonte figurale).

Di capitolo in capitolo (*Tempio Malatestiano, Ciclo botticelliano* ecc.) la lettura si fa più complicata e più ardua, ma il metodo filologico unito alla competenza è sempre e comunque il filo conduttore di un ragionamento che – sempre tenendo presente il vastissimo repertorio bibliografico – cerca di ricondurre gli intricati problemi a una ipotesi di soluzione logica e giustificabile.

Al centro resta Maometto, irrinunciabile anche per la sua ricaduta sull'attualità. Non c'è dubbio che anche su Maometto II esistano studi importanti e una vasta bibliografia di contorno. Tuttavia la sia pur succinta rievocazione di storia e leggenda di questo affascinante personaggio seduce immediatamente per la dualità di testimonianze contrastanti relative alla sua persona, per il suo rapporto con il Corano e di contro con la storia Greca e romana, per la sua affinità sconcertante con Alessandro Magno nel carattere, le aspirazioni la vita stessa (intensa quanto breve).

La vita di Maometto ci allontana per un po' dai fantasmi del Rinascimento: oggi egli si impone per la sua storia personale che va dalla presa di Costantinopoli ai rapporti con l'Occidente, dall'atteggiamento aperto verso la questione religiosa fino a quell'accostamento Corano-Vangelo che oggi suona come un sinistro rovesciamento della storia. Anche l'iconografia – ricca e splendida – riflette un atteggiamento personale, indipendente dall'ala integralista della cultura islamica e dal suo tabù di fronte alla riproduzione della figura umana. Maometto si impegna in prima persona nella promozione della propria immagine e ciò che maggiormente desidera è proprio una medaglia all'antica, l'opera prediletta dai signori delle corti italiane. Si susseguono così – non senza vicende talora complicate e vari nodi da sciogliere – i ritratti di Maometto, con il costante riferimento ad artisti occidentali (Venezia *in primis*) e una sempre più marcata sovrapposizione tra il suo volto e quello di Giovanni Paleologo (sulla scia quindi di una continuazione con l'Impero bizantino) nonché quello di Alessandro il Grande. La storia parrebbe lineare e coerente, ma si complica ancora nello spunto finale che vede un Maometto riverente sulle tombe di Achille e Aiace (così si racconta) e di conseguenza la conquista di

Costantinopoli come una riconquista di Troia, una rivincita dei Troiani: come scrive, favoleggiando ma non troppo Ludovico Ariosto, l'ostilità dei Turchi ha radici antiche: "Per vendicar la morte di Troiano / sopra Re Carlo Imperator Romano".

Non fantasma del Rinascimento, ma fantasma dell'Occidente di questo secondo millennio, il Maometto che oggi rivendica un processo di revisione delle fedi religiose sulla base di una tolleranza diplomatica e perciò logica, intelligente e colta. Alla quale però manca del tutto proprio la base culturale, che non può essere che umanistica ad ampio raggio - e la sua gemella, l'immagine ineludibile in cui si traduce e si impone visivamente il valore e il significato della parola. Poiché dove la parola non giunge, l'occhio, prima o poi, vede e rivela. L'immagine illumina (rivela) il verbo. Inseparabili.

Il volume *Fantasmi dell'antico* non è un assemblaggio di saggi teorici da un lato ed esempi concreti dall'altro. E non è neppure una lettura di immagini dove fa capolino, di tanto in tanto e in varie forme, l'antico. Direi piuttosto che - nonostante qualche ridondanza e ripetizione (talvolta però utile per chi deve studiare e memorizzare e non soltanto leggere) - somiglia piuttosto a un progressivo accendersi di luci su risvolti noti in generale ma non nel loro significato più specifico: lumi che si riaccendono su un'epoca che nella sua brevità non cessa ancora di produrre idee e provocare reazioni. Un tempo che attende ancora risposta all'inquietante domanda posta sulla medaglia di Leon Battista Alberti: *QUID TUM?*



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • novembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

marzo **2018**

154 • Atelier Antico

Editoriale

Maria Bergamo, Silvia Urbini

Grazie e disGrazie

Sara Arosio

Rinascimento magico

Antonella Huber

Architetture dell'eco

Elisa Bastianello

Eroismo femminile e integrazione culturale

Alessandro Grilli

Scienza e magia: Keplero, il figlio della strega

Paolo Garbolino

Antiche storie moderne. Le illustrazioni mitologiche di Rita Petruccioli

Redazione di Engramma

De re vestiaria. Renaissance discovery of ancient clothing

Damiano Acciarino

Tra metafora e storia

Lionello Puppi

Rivoluzione Rinascimento

Maria Grazia Ciani