

la rivista di **en**gramma
dicembre **2019**

170

**Frammenti dall'antico:
pietre, immagini, testi**

La Rivista di Engramma
170

La Rivista di
Engramma

170

dicembre 2019

Frammenti dall'antico: pietre, immagini, testi

a cura di
Maddalena Bassani e Olivia Sara Carli

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

170 dicembre 2019

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

©2020

edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-98260-55-3

ISBN digitale 978-88-98260-54-6

finito di stampare febbraio 2020

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 *Frammenti dall'antico: pietre, immagini, testi. Editoriale*
Maddalena Bassani e Olivia Sara Carli
- 11 *Per una storia della glittica "di propaganda": alcune riflessioni. I. L'antico: gemme inedite a Verona*
Alessandra Magni
- 33 *Per una storia della glittica "di propaganda": alcune riflessioni. II. Il post-antico*
Gabriella Tassinari
- 67 *Il trionfo della non-ragione*
Alessandro Grilli
- 83 *Azione come praxis*
Francesco Monticini
- 111 *Gli antichi a processo*
Barbara Biscotti
- 123 *Un sublime e tormentoso Tardoantico*
Maria Bergamo
- 131 *Fortuna e sfortuna di una basíleia*
Maddalena Bassani
- 137 *Labirinto Wunderkammer a Milano*
Christian Toson
- 147 *Medea per strada*
Gianpiero Borgia e Elena Cotugno
- 165 *Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area*
Maddalena Bassani and Alessandra Ferrighi (english version)
- 171 *Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area*
Maddalena Bassani e Alessandra Ferrighi (versione italiana)
- 177 *Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2019)*
Anna Fressola

Frammenti dall'antico: pietre, immagini, testi

Editoriale di Engramma n. 170

a cura di Maddalena Bassani e Olivia Sara Carli



Medaglione con Olimpiade, oro,
prima metà del III sec.,
Baltimore, Walters Art Museum.

Delineare e raccontare l'antico entro orizzonti rigidamente definiti è operazione vana e probabilmente inutile: infatti, le numerose testimonianze giunte fino a noi, pur in maniera spesso frammentaria, sono di per sé polisemiche e possono essere analizzate e interpretate da punti di vista molteplici, mai univoci.

In questo senso, il numero 170 di Engramma propone una scelta di vari contributi, i quali, spaziando dall'archeologia alla letteratura greca e

romana, dalle fonti giuridiche alla filosofia bizantina, possono fornire spunti e agganci per osservare l'antichità con occhi discreti e nel contempo aprire al lettore vie di approfondimento personale.

Nella prima sezione del numero sono pubblicati quattro saggi di studiosi di diverse discipline, dalla glittica alla tragedia greca, alla filosofia neoplatonica nella sua traduzione bizantina. Due contributi esaminano un *corpus* cospicuo di gemme conservate nel Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona, molte delle quali finora inedite: i due saggi, concepiti come un dittico, si intitolano *Per una storia della glittica "di propaganda": alcune riflessioni*. Il primo contributo - I. *L'antico* di Alessandra Magni - analizza alcune gemme di epoca tardo-repubblicana e augustea che si inseriscono nel filone di intagli realizzati con finalità propagandistiche dai protagonisti della scena politica del tempo, offrendo

significativi raffronti con la documentazione numismatica coeva. Il secondo contributo – II. *Il post-antico* di Gabriella Tassinari – affronta il problema dell'uso delle gemme in epoca post-antica, ovvero il tema della loro rielaborazione in contesti storico-culturali completamente diversi da quelli originali.

Altri due contributi – uno di carattere filologico-letterario, l'altro di taglio filosofico – offrono spunti nuovi per la lettura e la comprensione sia della tragedia antica, sia della filosofia antica nella lettura dell'età bizantina. Il primo, di Alessandro Grilli, propone una nuova interpretazione delle *Troiane* di Euripide alla luce della temperie culturale del tardo V secolo a.C.; l'autore rimarca in particolare i passaggi della tragedia euripidea nei quali emerge la forte denuncia della guerra quale causa dell'annientamento dei valori fondanti della *polis*, più ancora che la condanna della distruzione di vite umane e dei fragili equilibri familiari.

Di impronta filologico-filosofica è il lavoro di Francesco Monticini che traduce e interpreta una lettera inedita di Manuele Gabalas, studioso bizantino del XIV secolo: grazie a un'attenta analisi del testo, emerge una critica al Neoplatonismo basata sui concetti di *praxis* e di *theoria* tratti dalla filosofia platonica e aristotelica.

Nella seconda sezione del numero si trovano presentazioni e recensioni di pubblicazioni e di mostre recentemente proposte al pubblico. Il contributo di Barbara Biscotti presenta una serie di volumi dedicata a processi a personaggi di spicco in Grecia e a Roma, che fanno parte della collana da lei curata con Luigi Garofalo edita dal Corriere della Sera, sui processi più famosi della storia. Nella lettura di Biscotti il processo si pone come uno specchio delle società, poiché rappresenta ad un tempo “fallimento totale e perfetta riuscita” delle azioni umane, e proprio per questo può costituire un'interfaccia estremamente interessante per comprendere il complesso rapporto tra il singolo individuo e il corpo civico.

Maria Bergamo presenta il volume di Franco Cardini, *Contro Ambrogio. Una sublime, tormentosa grandezza*, in cui si entra a fondo nella complessa scena della fine del IV secolo d.C., tra la fine del mondo antico e l'inizio dell'era cristiana. Nella lucida narrazione di Cardini la grande

figura di Ambrogio, con le sue scelte integraliste, antipagane e di lotta per il potere, finisce per interrogare il presente.

In evidenza il volume di Lorenzo Braccesi, *Olimpiade, regina di Macedonia*, ancora per i tipi di Salerno Editrice, recensito da Maddalena Bassani. La figura della regina d'Epiro viene delineata grazie a una attenta rilettura delle poche fonti documentarie a essa dedicate, ma sempre all'interno del quadro storico-politico in cui la sposa di Filippo II, ovvero la madre di Alessandro Magno, trascorse la sua esistenza, sapendosi ritagliare un ruolo attivo e fattivo nelle dinamiche della corte macedone e, più in generale, dello scacchiere internazionale del IV secolo a.C.

La mostra *Il Sarcofago di Spitzmaus e altri tesori* (Milano, Fondazione Prada, fino al 13 gennaio 2020) è oggetto della presentazione di Christian Toson. Esposizione bizzarra e apparentemente priva di un logico e chiaro percorso narrativo, la mostra sembra volutamente far perdere al visitatore l'orientamento nelle diverse sollecitazioni che ciascuna sala propone ed è forse questo il vero scopo: provocare un'interpretazione assolutamente soggettiva e libera dei materiali, giocando a un erudito *divertissement*.

La terza sezione ospita tre contributi relativi al teatro antico, alla attualità dei suoi testi, e al riuso degli edifici per spettacolo greci e romani in epoca contemporanea.

Medea per strada: Gianpiero Borgia ed Elena Cotugno pubblicano un estratto del diario scritto da Elena Cotugno nell'ambito della messa in scena della loro azione teatrale, tratta dalla *Medea* di Euripide, in varie città italiane, offrendo una rilettura e una risemantizzazione del dramma vissuto da chi, in veste di straniero/a, viene proiettato/a in un mondo diverso e distinto da quello della nascita con affabulatorie lusinghe di felicità e di amore, per poi ritrovarsi schiavo/a e comunque straniero/a in un paese che non contempla la diversità come un valore.

Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area: Maddalena Bassani e Alessandra Ferrighi propongono una presentazione della Giornata di studi internazionale organizzata dal Centro studi classicA, dedicato allo studio, alla schedatura e alla valorizzazione di edifici per spettacolo greci e romani nel Mediterraneo, quale esito di un felice rapporto di

collaborazione con l'associazione greca Διάζωμα e con il laboratorio IR.IDE dell'Università Iuav di Venezia.

Regesto dei drammi antichi in scena dal 1914 al 2019 nel Teatro greco di Siracusa: Anna Fressola raccoglie e aggiorna l'elenco dei drammi antichi andati in scena dal 1914 al 2019 a Siracusa, grazie a un accurato spoglio della documentazione conservata nel prezioso Archivio storico della Fondazione INDA.

English abstract

Engramma issue no. 170 proposes some studies dedicated to Antiquity, analysed from many points of view – from archaeology to literary and legal sources, from theatrical festivals to byzantin textes. Contributions by Maddalena Bassani, Barbara Biscotti, Maria Bergamo, Gianpiero Borgia, Olivia Sara Carli, Elena Cotugno, Alessandra Ferrighi, Anna Fressola, Alessandro Grilli, Alessandra Magni, Francesco Monticini, Gabriella Tassinari, Christian Toson.

Per una storia della glittica "di propaganda": alcune riflessioni

I. L'antico: gemme inedite a Verona

Alessandra Magni

Sono trascorsi tre decenni dalla pubblicazione, quasi contemporanea al saggio sul "potere delle immagini" di Paul Zanker (Zanker [1987] 2006), dell'ampio catalogo della mostra *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Kaiser Augustus 1988). In esso lo spazio dedicato alla glittica è significativo (Maderna Lauter 1988): non limitandosi ai preziosi "cammei di Stato" o agli intagli di incisori famosi, vi si indaga invece la produzione di serie, facendo tesoro di quel filone di studi iconografico e iconologico ampiamente esplorato negli anni precedenti da M.L. Vollenweider (Vollenweider 1972-1974; Vollenweider 1976-1979). Sulla glittica dell'età triumvirale e augustea si sono d'altro canto esercitati tutti i più eminenti studiosi, e alcuni capisaldi sono acquisiti: la variabilità delle iconografie politicamente connotate negli anni successivi alla morte di Cesare fino alla prima fase del triumvirato, la svolta ottaviana tra Nauloco ed Azio, infine la "normalizzazione" della fine del secolo, con la rigenerazione iconografica e stilistica di un repertorio destinato a giungere alla media età imperiale.

In Italia Gemma Sena Chiesa ha ripreso più volte il tema della lotta per immagini di età tardorepubblicana (Sena Chiesa 1989, 2002, 2003, 2012: ad essi ci si riferirà anche implicitamente), mentre le ricerche di Francesca Ghedini e della sua scuola hanno insistito sulla relazione tra mito, letteratura e ideologia (a titolo d'esempio, Toso 2007, in particolare 244-248).

Pertanto, nel riconsiderare alcune gemme del Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona (MAVr) appartenenti al medesimo orizzonte cronologico, iconografico e stilistico dei saggi sopra citati e non rientrate negli studi di Gemma Sena Chiesa, che della raccolta veronese ha

coordinato lo studio e l'edizione (*Gemme Verona* 2009; Sena Chiesa 2002, Sena Chiesa 2012), mi sono chiesta se fosse opportuno ritornare con nuove riflessioni su temi apparentemente risolti.

Ma la raccolta veronese, il cui nucleo più consistente si costituisce ad opera di Jacopo Verità in età neoclassica, presumibilmente tra le Venezie e l'Urbe, offre ancora per questi temi più di un centinaio di pezzi inediti su cui porre attenzione: gemme di "officine" riconoscibili, tra cui spiccano quelle aquileiesi; repliche vitree delle serie più interessanti; persino degli *unica*.

Questo lavoro illuminerà solo qualche aspetto del problema, ove possibile ricorrendo al confronto con gli insiemi di gemme da contesto che negli ultimi decenni sono stati resi fruibili, specie nella *pars occidentis* del mondo romano, in tal modo offrendo nuovi spunti a una ricerca che non è più solo antiquaria o stilistica.

Ambito dell'indagine e questioni di metodo

Occorrerà definire preliminarmente cosa si intenda qui per "propaganda". Essa si configura come diffusione intenzionale di un repertorio iconografico specifico, appositamente creato o preesistente ma ricondizionato, attraverso il quale signori della guerra, principi e imperatori comunicano il proprio progetto politico o mirano a creare o consolidare il consenso; la propaganda è complementare all'adesione, più o meno consapevole, al messaggio recato dai manufatti da parte di chi ne fruisce.

Sulla relazione tra emittenti, pubblico, messaggio hanno riflettuto ampiamente gli studiosi di numismatica, traendone conclusioni non sempre lineari (riassume il dibattito a suo tempo Panvini Rosati 1996, ripreso per altri versi da Assenmaker 2008). È evidente a tutti però la peculiarità e se vogliamo "modernità" dell'età triumvirale, in cui la moneta veicola messaggi politici e mira a formare il consenso. E tuttavia si dovrebbe evitare dall'interpretare secondo la moderna psicologia delle masse la mentalità dell'uomo romano.

Con la numismatica, la glittica "di propaganda" condivide alcuni aspetti: la produzione "in serie" e "di serie", la modalità di elaborazione dei modelli,

financo gli artigiani impegnati nella creazione dei manufatti (specialmente qualora si tratti di matrici per la lavorazione delle gemme vitree).

Pertanto pare utile fare proprie le osservazioni sopra riportate, con la dovuta differenza che portare un anello implica la scelta che si presume consapevole, quando non completamente autonoma, del sigillo, che poi si andava a imprimere su documenti pubblici e privati o semplicemente si indossava per distinzione (ne parla ampiamente Toso 2007, 12-17).

Poiché l'ambito cronologico che ci si è dati in questo lavoro trascorre tra la metà del I secolo a.C. e i primi decenni del successivo, e l'oggetto del nostro discorrere sarà la glittica per le masse, può risultare utile ricordare quali prodotti circolassero in quegli anni per verificare l'effettiva consistenza della glittica "di propaganda".

Le generazioni di artigiani impegnati in quel periodo a Roma e, nel nord Italia, ad Aquileia, realizzano come è noto una trasformazione epocale nella glittica antica di serie, per stile incisivo e scelte iconografiche.

Nelle botteghe si trovano ancora prodotti di incisori "all'antica", lavorati a perle: una quantità di gemme con simboli di successo e prosperità, cornucopie, frutti, timoni, caducei, delfini, uccelli e altri animali realizzati su superfici convesse e piane (come nelle officine aquileiesi delle Gemme Semisferiche e degli Animali fantastici: Sena Chiesa 1989, tav. 6).



1 | Timone e delfino. Intaglio, calcedonio convesso, circa metà I secolo a.C., MAVr, inv. 26779. Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

Gemme analoghe si rinvengono, nelle Alpi e in territorio gallico, in siti occupati tra il II e la metà del I secolo a.C. (ad es. Guiraud 2008, 166, n. 1400, della medesima officina di inv. 26779 [Fig. 1]; simile anche Zwierlein-Diehl 1998, 197, 62). Si tratta forse della prima generazione di gemme con simboli "di propaganda", secondo M.L.

Vollenweider legate ai generali della guerra sociale o addirittura a imprese precedenti. Ma possiamo anche pensare che la lettura politica si sia innestata su un tessuto di più generici simboli beneauguranti.

Nel contempo, gli artigiani che lavorano con strumenti a disco, secondo le tecniche delle officine ellenistiche, senza levigare i solchi, producono ad esempio scenette di genere, figure del tiaso dionisiaco e di Venere, immagini di Apollo con il tripode (Plantzos 1999, 78, 83-84; *Gemme Verona* 2009, 19-20).

Quanto alle varianti all'interno di uno stesso tipo, l'iconico capricorno si può trovare in questi anni con la sua bella coda attorcigliata, come nella gemma vitrea inv. 26951 (simile ad Harri 2012, tav. LV, n. 107) [Fig. 2] o nell'agata inv. 26917 [Fig. 3], sia pisciforme, come nei celebri aurei augustei del 27 a.C. (*Kaiser Augustus* 1988, 513, n. 338) e nella gemma inv. 26946 [Fig. 4].



2 | Capricorno. Gemma vitrea convessa, 40-30 a.C., MaVr, inv. 26951.

3 | Capricorno. intaglio, agata piana, 40-30 a.C., MaVr, inv. 26917.

4 | Capricorno. Gemma vitrea piana, 30-20 a.C., MaVr, inv. 26946.

Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

Né possiamo escludere la pratica dell'utilizzo della stessa gemma per più generazioni, tra familiari o perché acquistata, già usata, da un *gemmarius* come il pompeiano Pinarius Cerialis (di cui si riparerà oltre).

Accanto alla varietà stilistica e iconografica, anche per forme e materiali si assiste in quest'epoca a fenomeni di passaggio. Agate variegata "attardate", che rendono difficilmente leggibile la figurazione, con soggetti "augustei" quali capri, globi e cornucopie (Magni, Tassinari 2010, 168-169 [Fig. 9] convivono con onici, per la prima volta nella variante del nicolo blu-azzurro; vi sono l'irrinunciabile corniola, che diventerà il materiale della "democratizzazione di un lusso" (Vizcaíno Sanchez 2018) e i primi esempi di prasio verde (Platz-Horster 2010). Il vetro, a imitazione della pietra, lavorato nelle medesime iconografie delle gemme intagliate, assume talvolta colorazioni tanto improbabili quanto ricercate, come il verde-blu-bianco (inv. 27925 [Fig. 5]).

Parimenti coesistono, per i medesimi soggetti e materiali, forme convesse e forme piane, come nei sopracitati capricorni [Figg. 2, 3].



5 | Mano con clava e cornucopia. Gemma vitrea zonata piana, 40-30 a.C. MAVr, inv. 27925.

6 | Clava, spiga, ramo di palma. Intaglio, corniola, 40-30 a.C. MAVr, inv. 26793.

7 | Clava, caduceo, rami di palma. Gemma vitrea, vetro piano, anni 40-30 a.C. MAVr, inv.26818.

Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

Questa, pertanto, la variegata offerta sul mercato, che include novità e attardamenti, stilistici e iconografici. Ma a chi è destinata?

Le scarse fonti letterarie alle quali in genere si fa riferimento (esaminate da ultimo in Toso 2007, 3-18, e in Vizcaíno Sanchez 2018, 23-25), sono successive e testimoniano con un certo disappunto l'estensione, nella prima età imperiale, della platea dei possessori d'anello, cui appartengono liberti, donne, provinciali, e un *vulgus* cui sarebbero destinate le imitazioni di vetro.

Ma osserviamo le testimonianze del ricco archivio di cretule di Delo (ante 69 a.C.), solo parzialmente edito, con i suoi soggetti, a volte, tanto adatti a chi è figlio di una recente ricchezza (come l'attore-schiavo seduto sull'altare: Boussac 1997, 151-152): appare evidente che tale processo di ampliamento è in corso ormai da qualche decennio e le fonti non fanno che cogliere il punto d'arrivo di un fenomeno.

Quanto questa platea variegata e cosmopolita, ben descritta da Zanker nelle prime pagine del suo saggio (Zanker [1987] 2006, 3-5, 10), certamente ellenizzata ma non necessariamente erudita, fosse in grado di cogliere le sfumature di significato, anche contraddittorie, annesse ad alcune delle gemme che andremo ad analizzare è però incerto: e possiamo solo avvicinare il significato che ciascuno attribuiva, nel privato, alla specifica figurazione.

Guardiamo a titolo d'esempio l'insieme di gemme con simboli associati ad Ercole (Ritter 1995, 101-120; 190-198), frequenti sulle monete già dalla fine del II secolo a.C.: nelle raccolte veronesi, una trentina di gemme in tutto, per lo più vetri. L'associazione di Ercole e Antonio, nota dalle fonti e testimoniata nella monetazione (*Kaiser Augustus* 1988, 497, n. 293: aureo del 42 con l'eroe Antonius figlio di Ercole; Zanker [1987] 2006, 48-50; Ritter 1995, 79-81; Toso 2007, 191), spinge a leggere come "antoniane" molte gemme con clava, specie se accostata al timone del *gubernator* o alla palma della vittoria, in combinazioni autonomamente create per la glittica (come ad es. inv. 26793, in corniola, con ramo di palma [Fig. 6]): ma in una rara emissione di Ottaviano, in cui il giovane è ritratto barbato, a rovescio vi è proprio la clava (RRC 518/1: denario, 41 a.C.: <http://numismatics.org/crro/id/rrc-518.1>).

Allo stesso modo, la serie di gemme con la clava associata al caduceo di Mercurio, anch'essa autentica creazione glittica (inv. 26816-26818 [Fig. 7]), potrebbe alludere all'alleanza tra Antonio e Ottaviano suggellata dagli accordi di Brindisi del 40 a.C. Ma in realtà Mercurio e Apollo, come ricorda lo stesso Ritter, spesso erano affiancati come protettori di varie attività, commerciali o sportive; né va escluso, come sostiene Hekster (2004), che anche a livello pubblico Ottaviano recuperasse, in nome della tradizione prima ancora che per annullare l'avversario politico, la figura di Eracle tra i suoi protettori.

In effetti, tra le gemme indossate dai soldati del campo di Haltern am See (16 a.C.-9 d.C. circa) figurano, insieme ad altri temi significativi, tra cui un capricorno, sia una testa giovanile di Ercole, sia una di Apollo (*Kaiser Augustus* 1988, 599-600, kat. 446-447, ivi con altra interpretazione): il loro eventuale valore "politico", cinquant'anni dopo i fatti di Modena e trenta dopo Azio, era ormai sfumato.

Forse è la nostra chiave di lettura "colta", nutrita anche della tradizione letteraria sugli anelli sigillari di Augusto e sulle preziose dattiloteche delle élites, a indurci in errore: nelle gemme correnti, fenomeni di lunga durata, slittamento di significato, riutilizzo e reimpiego non sono rari, in età antica e ancor più, come mostrerà Gabriella Tassinari, in età post-antica.

Occorre riflettere ancora sulla rilevanza del numero delle gemme vitree tra quelle classificabili come “di propaganda”: molti esempi ne presenteremo di seguito. Tale predominanza viene correttamente spiegata (Maderna Lauter 1988, Sena Chiesa 2002, 2012) con la richiesta impellente da parte dei capifazione di “instant gems” da distribuire tra i sodali, specie negli anni 40 e 30 del I secolo a.C. Per la realizzazione di matrici originali si ricorreva, nell’Urbe, direttamente agli artigiani monetali; le stesse matrici potevano poi circolare ed essere riutilizzate in altre aree della penisola.

Vi è da dire però che molte di queste gemme, conservate proprio nelle raccolte formatesi a Roma (come ad esempio la collezione Dressel, Weiss 2007) appaiono con i caratteri del non finito che, oltre 40 anni fa, Martin Henig aveva riconosciuto in un ripostiglio di gemme vitree con soggetti del secondo triumvirato (Henig 1975, 81-94) e che caratterizzano anche le gemme da una bottega del Foro (Harri 2012; Magni, Tassinari 2019, 73-74). Ad esempio, per il tipo del capricorno che sormonta una base, inv. 26947 [Fig. 8], quasi tutte le rare repliche presentano caratteri di non finito (ad es. Maderna Lauter 1988, 470, n. 273).



8 | Base ornata da trofei navali e bucrani, sormontata da un capricorno. Gemma vitrea, vetro, dopo il 36 a.C., MaVr, inv. 26947. Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

È possibile che tali gemme vitree avessero una vita breve, tanto più se malfatte: raccolte nelle botteghe per essere riciclate e rifuse, le radicali trasformazioni urbanistiche dell’Urbe nel corso dell’età augustea potrebbero averne obliterato i depositi, come certamente avvenuto per i già citati esemplari del Foro romano, fino alla riscoperta in tempi più vicini a noi e al loro confluire nelle raccolte storiche.

Può accadere che, nel caso delle gemme non finite, si vadano a processare le intenzioni, sovrastimando l’effettiva circolazione di alcune serie di gemme vitree di propaganda che non si propagarono e non propagandarono nulla ma, ben occultate, proprio per questo sono giunte fino a noi.

Diventa pertanto di fondamentale importanza, se vogliamo cogliere l’effettiva penetrazione delle gemme “di propaganda” presso i potenziali

destinatari, valutare gli esemplari di cui sia nota la provenienza. Dal loro riesame si ricavano alcune indicazioni generali sulla persistenza di tipi e iconografie.

Frequenti nell'area mediterranea (Italia, Dalmazia) e in misura minore nelle Alpi e nelle Gallie, le gemme con associazioni di simboli quali timoni, cornucopie, delfini lavorati a perle "all'antica" sono quasi totalmente assenti a nord; in Gallia, l'orizzonte inferiore dei loro rinvenimenti è posto nel corso dell'età augustea: e pertanto possiamo affermare che quella maniera incisoria viene meno allora.

Al contrario gemme dichiaratamente "filoaugustee", in pietra e vetro, come il ritratto del *princeps* associato a simboli, circolano e sopravvivono ben oltre la durata del principato, anche se in piccoli numeri: se ne ritrovano, oltre che negli insediamenti limitanei di Velsen, Nijmegen, Xanten (ad es. Platz-Hoster 2017, 61-63, nn. 19-20), in un tesoretto di età flavia a Treviri (Magni, Tassinari 2019, 74, nota 18); a Lons-le-Saunier, non prima del 60 d.C. (Guiraud 1995, 395-397, n. 51) e tra le cretule di Cirene (*ante* 115 d.C.: Salzman 1984, 158-159 [Fig. 19]).

Ma circolano a lungo anche gemme prodotte in età augustea con composizioni simboliche: così una piccola gemma in prasio, da Caerleon nel Galles, con capricorno, delfini, corvo di Apollo, *dextrarum iunctio* e cornucopia (e, forse, iscrizione magica), in livelli del 75-85 d.C. (Zienkiewicz 1986, 129-130, tav. 5, n. 7), o una corniola, ora a Colonia, che unisce la clava di Eracle e il tripode di Apollo (Maderna Lauter 1988, 472, n. 273).

Infine, capricorni e aquile - assurti a simboli delle legioni, o con valore zodiacale - o la *dextrarum iunctio*, segno di concordia frequente nella monetazione imperiale, si ritrovano continuamente replicati fino almeno al III secolo d.C.: lungo il *limes*, ad esempio, a *Carnuntum* (Dembski 2005, nn. 892-905, nn. 989-996, nn. 1009-1117).

Nel III secolo d.C., si assiste poi al ritorno di alcuni soggetti ormai "di antiquariato" nelle gemme di vetro che imitano il nicolo, utilizzando come matrici gemme dell'età augustea o protoimperiale: così ricompaiono le

Vittorie sul globo, i temi pastorali, e infine la fuga di Enea, depurata ormai della sua componente “politica” (Barrero Martín 2018).

Gemme e numismatica: ricalchi, rielaborazioni, riappropriazioni

Anni cruciali per la definizione del repertorio iconografico del giovane Ottaviano sono, come è noto, quelli che intercorrono tra Nauloco ed Azio, i quali vedono l’affermarsi dell’iconografia “marittima” mutuata da Pompeo, padre e figlio e sottratta per così dire alla propaganda degli avversari, Antonio incluso: figure intere, effigi, simboli, che ritroviamo su gemme e monete, con una certa moderazione dopo il trionfo su Cleopatra (ne avevo parlato, con qualche ingenuità giovanile, in Magni 2003).

Per tutti gli esemplari in vetro che qui presenteremo, possiamo immaginare Roma come centro di elaborazione delle matrici, se non come luogo di produzione degli esemplari stessi.

Ottaviano assimila, da un lato, il ritratto come vincitore sul mare già di Pompeo, nelle emissioni del figlio Sesto, e poi di quest’ultimo (Salzmann 1984, 158-160; Trunk 2008), ma lo schema venne usato anche dopo Azio: si confrontino le due teste accompagnate dalla prua di nave inv. 27993 [Fig. 9], non finita, in cui i tratti ricordano il giovane *princeps* effigiato in una gemma del Cabinet des Médailles (Vollenweider, Avisseau Broustet 20, 39, n. 36, tav. 46) e inv. 27997 [Fig. 10], a imitazione del nicolo, ove invece Ottaviano appare in forme più composte e “classiche”.



9 | Ottaviano, di profilo a s., in basso prua di nave. Gemma vitrea non finita, dopo il 36 a.C., MaVr, inv. 27993.

10 | Ottaviano, di profilo a s., in basso prua di nave. Gemma vitrea imitante nicolo, dopo il 30 a.C., MaVr, inv. 27997.

11 | Giovane eroe con scettro, aplustre e globo. Gemma vitrea non finita, dopo il 36 a.C., MAVr, inv. 26109.

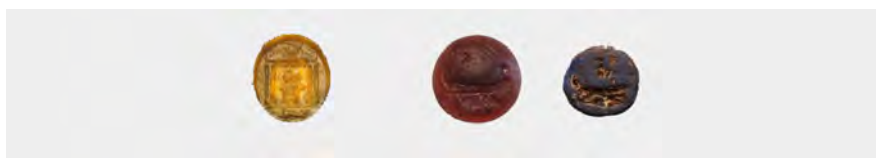
12 | Trofeo navale. Gemma vitrea imitante agata, dopo il 36 a.C., MAVr, inv. 27345. Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

Nella serie di gemme vitree cui appartiene inv. 26109 [Fig. 11], serie composta per lo più da pezzi non finiti, è effigiato un giovane, con scettro

e mantello svolazzante nella destra e aplustre nella sinistra, accompagnato dal globo terrestre sormontato da un delfino (o un piccolo capricorno pisciforme). L'immagine riunisce elementi delle statue dedicate nel foro ad Ottaviano dopo Nauloco (Zanker [1987] 2006, 44-48; Assenmaker 2008, 57-58, 78): a proposito di esse Zanker insiste sui particolari del globo, aggiunta di Ottaviano rispetto alla analoga statua di Sesto Pompeo, e della clamide svolazzante, portata al braccio e allusiva dell'entrata trionfale ed eroica nell'Urbe.

Il trofeo eretto per celebrare la vittoria su Sesto Pompeo, effigiato su aurei e denari datati tra la seconda metà del decennio e il 29-28 a.C. (Trillmich 1988, 507-508, kat. 324 e discussione; Assenmaker 2008, 57-58) è a sua volta ripreso con una certa precisione nella gemma inv. 27345 [Fig. 12], certamente coeva, per l'impiego del vetro a imitazione dell'agata e per la superficie convessa: quasi un ricalco del conio monetale.

Un tempio ricorre invece in un'altra serie glittica attestata anche a Verona (inv. 27729 [Fig. 13]; Vollenweider 1976-1979, 389-390, n. 437), creata anch'essa sulla base di suggestioni monetali. Nella cella è collocato un altare ornato di ghirlande e sormontato da una testa animale, allusiva a un sacrificio. La presenza di un'aquila nel timpano suggerisce che si tratti del tempio del divo Cesare, con l'altare effigiato all'interno e non a lato, come invece nelle monete, per esigenze di campo (aurei e i denari del 36 a.C. RCC 540/1: <http://numismatics.org/crro/id/rrc-540.1>; RCC 540/2: <http://numismatics.org/crro/id/rrc-540.2>). Ma al contempo il delfino nell'esergo alluderebbe a una vittoria marittima: la gemma si spinge oltre, rispetto alla moneta, nel condensare eventi e nel comunicare messaggi.



13 | Tempio con altare, in basso delfino. Gemma vitrea piana, 30-20 a.C., MAVr, inv. 27729.

14 | Nave. Gemma vitrea convessa, 40-30 a.C., MAVr, inv. 26863.

15 | Nave, in alto capricorno. Gemma vitrea imitante nicolo, dopo il 30 a.C., MAVr, inv. 26861.

Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

Parimenti le vittorie sui mari inducono Ottaviano a fare proprio un altro soggetto molto famoso, quello della galea. Già in uso nella monetazione di Il secolo, è utilizzato da Sesto Pompeo (RCC 483/2: <http://numismatics.org/crro/id/rrc-483.2>), a vele spiegate, come rovescio per un'emissione con il ritratto paterno; quindi da Antonio, in numerose serie di aurei e denarii, emessi nel 32-31 a vantaggio delle truppe (RCC 544/1-39; tra i più diffusi <http://numismatics.org/crro/id/rrc-544.18>). Non ha apparentemente una precisa connotazione politica la galea che inalbera il suo stendardo militare e distende i suoi remi sulla gemma vitrea inv. 26863, convessa, ben rifinita [Fig. 14]: ma essa è molto vicina per stile e tipo del vetro a un'altra serie glittica famosa, quella della Vittoria con iscrizione MNLF su cui si è scritto molto e che è datata agli anni intorno al 36 a.C. (da ultimo *Gemme Verona* 2009, 88, n. 338). Più evidente la connotazione di inv. 26861 [Fig. 15]: in vetro a imitazione del nicolo (dunque 'alla moda'), alquanto danneggiato, è possibile però leggervi al di sopra della nave a vele abbassate un capricorno pisciforme, allusivo qui della vittoria aziaca.

Gemme in serie, serie di gemme

Si è sopra accennato alle gemme vitree come ad "instant gems" su commissione, distribuite in massa, per un consumo effimero. Ciò potrebbe indurre a pensare che i pezzi prodotti siano tutti uguali, a partire da poche matrici. Ma le gemme, anche in vetro, mostrano tutte una grande variabilità intenzionale.

Tale variabilità agisce a più livelli. Il primo, legato alla combinazione degli elementi delle figurazioni, è ovviamente comune anche alle incisioni su pietra e, anzi, più evidente in esse (è il cosiddetto 'sistema aperto' cui allude più volte nei suoi studi Gemma Sena Chiesa).

Un più sottile livello di differenziazione, però, agisce intervenendo su particolari minori all'interno dello schema figurativo di base e conferendo a pezzi quasi identici nuovo valore semantico. Esemplicheremo queste affermazioni con tre gruppi iconografici: due di essi fanno riferimento a immagini nate nel clima post-aziaco; l'ultimo risale agli anni più aspri della "lotta per immagini".

Il primo gruppo raduna le gemme che rappresentano un altare sovrastato da un uccello: a suo tempo M.L. Volleweider aveva visto in queste gemme, forse un po' forzatamente, la celebrazione del divo Cesare e contemporaneamente del trionfo del 29 a.C. (Vollenweider 1976-1979, 190-191, n. 438). Resta indubbio tuttavia che l'aria che si respira in esse è quella del decennio 30-20 a.C.

Lo schema avrà poi lunga durata, con lo slittamento del significato dell'aquila a simbolo dell'impero, del successo militare, delle legioni e la predilezione per l'intaglio in pietra; ma le gemme più antiche, apparentemente molto vicine, mostrano variazioni nella forma dell'altare (ora circolare, ora quadrato), nella presenza di decorazioni (bucrani, ghirlande, a volte rostri), nel volatile che lo sormonta (l'aquila, inv. 27722 [Fig. 16], ma anche il corvo sacro ad Apollo, o il gallo di Mercurio – inv. 27724 [Fig. 17]). Per ognuna di queste varianti vi sono alcuni esemplari conservati nelle maggiori raccolte, dimostrando non tanto l'esistenza di un modello "ufficiale", ma una adesione "dal basso" al ricordo di un evento significativo.



16 | Aquila su un altare. Gemma vitrea piana, 30-20 a.C., MAVr, inv. 27722.

17 | Gallo su un altare. Gemma vitrea piana, 30-20 a.C., MAVr, inv. 27724.

18 | Due uccelli beccano da un cesto di frutti. Gemma vitrea imitante onice, 20-10. a.C., MAVr, inv. 27794.

19 | Cornucopie affrontate, caduceo, globo. Gemma vitrea gialla. 48-40 a.C., MAVr, inv. 26829.

Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

Legata all'arte cosiddetta "decorativa" degli anni 20 e 10 a.C. – con la letterale fioritura dei monumenti (Sperti 2009) – è la serie degli uccelli intenti a beccare da un cesto di frutta, come sulle gemme vitree inv. 27793 e 27794 [Fig. 18]. Il motivo ha una sua circolazione anche fuori dalla penisola, trasportato ad esempio fino in Germania dai soldati (Platz-Horster 2017, 65-66, n. 30: gemma vitrea da Xanten). Poche differenze intercorrono tra gli esemplari di una serie o dell'altra; in più, qui ogni legame con un evento specifico pare scomparso, a favore della celebrazione dell'avvento dell'"età dell'oro".

Veniamo al terzo esempio. La gemma in questione (inv. 26829 [Fig. 19]) è un bel vetro ricavato da una matrice lavorata a piccole perle, molto vicina alle coniazioni della metà del secolo (come ad esempio l'aureo del 46 a.C. RRC 466/1: <http://numismatics.org/crro/id/rrc-466.1>) e presumibilmente opera di incisori monetali.

Al centro, una coppia di cornucopie incrociate sovrasta un timone orizzontale e un caduceo alato, perpendicolare ad esso; al di sotto si inserisce un globo.

Sulla base del raffronto con i coni monetali e della lettura dei simboli compresi nell'intaglio, M.L. Vollenweider molti anni fa aveva attribuito una gemma molto vicina per stile e iconografia agli anni 48-44 a.C., vi aveva riconosciuto una mano celebre e vi aveva visto l'esaltazione della politica pacificatrice del *kosmokrator* Cesare (Vollenweider 1970). Rispetto alla nostra gemma, quella ginevrina presenta un'ape (interpretata come simbolo della regalità di Cesare) al centro del caduceo. Ulteriori esemplari pressoché identici, a Monaco (AGDS I, 3, n. 3460-3461) e nella collezione Dressel (Weiss 2007, 300, n. 594), non finiti, non presentano l'ape. Pare dunque che, a partire dallo stesso modello se non dalla stessa matrice, si sia intervenuti salvando il complesso della figurazione ma eliminando l'ape; ma il processo potrebbe essere stato inverso.

L'importanza o forse l'ufficialità dell'impronta legata alla gemma potrebbero aver giustificato gli interventi di adattamento sulle matrici.

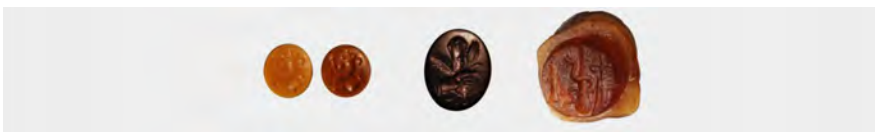
Il vincitore si prende tutto: la breve vita delle gemme dei triumviri

Se la "lotta per immagini" degli anni tra il 44 e il 30 si è combattuta anche con le gemme, pur concludendo che Ottaviano abbia sbaragliato gli avversari, assimilandone anche le iconografie e normalizzando i messaggi, dobbiamo pensare che gli altri contendenti non si sottraessero al confronto, come Newman (1990) ha cercato di dimostrare per la monetazione. Certo individuare le "instant gems" degli avversari di Ottaviano, non solo antoniane quindi, pare difficile: le gemme dal messaggio più esplicito e riconoscibile avranno certamente subito un processo di epurazione da parte dei proprietari.

Nel pubblicare un bel granato della collezione Loeb raffigurante un tripode d'Apollo, Carina Weiss presenta come confronto una gemma simile rinvenuta nel 1973 a Eraclea in Lucania, in un tesoretto monetale deposto dopo il 45 a.C. La figurazione che accomuna le gemme compare sui conii monetali di Bruto, con allusione all'antenato Lucio Giunio Bruto e al suo successo sui Tarquini preconizzato dall'oracolo di Delfi; il proprietario se ne sarebbe privato perché gemma compromettente, in quanto allusiva ai Cesaricidi (Weiss 2012, 14, 27-28, 32-33, n. 8, Figg. 1-2).

Ecco invece qualche proposta di gemme antoniane. La gemma con la galea inv. 26893; una coppia di gemme con cornucopie, globo e tirso inv. 26807-26808 [Fig. 20], che a sua volta integra nell'iconografia la gemma vitrea non finita inv. 26844 con cornucopie e globo ispirata ai sesterzi di Considius del 46 a.C. (RRC 465/8 a: <http://numismatics.org/crro/id/rrc-465.8a>); la cospicua serie con la clava afferrata in pugno e stretta tra spighe, papaveri, cornucopie e rami di palma (ad esempio inv. 27925 e 27919 [Figg. 5, 21], di cui esiste però anche la versione "ottaviana" con il caduceo al posto della clava (inv. 27920: un'iconografia, quest'ultima, di lunga durata). Infine, l'insolita gemma vitrea inv. 26797, anch'essa non finita [Fig. 22]: al centro la clava, su cui si imposta un serpente "dionisiaco", tanto simile, nelle sue spire, a quello comunemente effigiato sui cistofori; a sinistra, una colonna votiva su cui poggia un arco, a destra il timone.

Ancora più sfuggente, se vogliamo, riconoscere gemme di Lepido, o ritrovare gemme con i tre triumviri insieme.



20 | Cornucopia, globo e tirso. Coppia di gemme vitree gialle. 45-30 a.C., MAVr, inv. 26807-26808.

21 | Una mano stringe una clava. Onice, 45-30 a.C., MAVr, inv. 27919.

22 | Clava, serpente, timone, colonna votiva. Gemma vitrea non finita, 45-30 a.C., MAVr, 26797.

Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

Non mancano infatti esemplari di ritratti in vetro con *capita iugata* di Antonio e del giovane Ottaviano (ad es. Maderna Lauter 1988, 466, n.

243); e ci sono varie gemme coi *capita opposita* di Ottaviano e Antonio, o di Antonio e Ottavia (come inv. 26731 [Fig. 23]), realizzati in corniola o più spesso vetro, a superficie piana, a imitazione dell'agata o monocromo o fantasia, ma sempre in stile e forme compatibili con una produzione degli anni dal 40 al 30 a.C. Sono piccoli ritratti ben studiati (Vollenweider 1972-1974, I, 208-211) e chi li osservasse noterebbe gli stretti legami con i tipi monetali: segno che l'elaborazione dell'iconografia avvenne in stretta relazione con le officine monetali romane.

Risulta però al momento un *unicum* la gemma di vetro inv. 26733 [Fig. 24], che presenta tre teste maschili: al centro, in posizione eminente, un busto frontale; a sinistra e a destra, due teste affrontate. Lo schema a tre teste, nella generazione successiva, viene utilizzato su gemme e monete per raffigurare i due eredi Gaio e Lucio con la madre Giulia (RIC I second edition, 404: [http://numismatics.org/ocre/id/ric.1\(2\).aug.404](http://numismatics.org/ocre/id/ric.1(2).aug.404); Hekster 2015, 117-119) e verrà ripreso in età medioimperiale sempre per rappresentare la filiazione dinastica (Antonini, Severi). Una variante dello schema è su un'agata, raffigurante i triumviri, ma ritenuta post-antica (Kaić 2018, 284-285 [Fig. 11]).



23 | Ritratti affrontati di Ottavia e Antonio. Gemma vitrea zonata, non finita, 40-30 a.C., MAVr, inv. 26731.

24 | Ritratti dei tre triumviri. Gemma vitrea imitante agata, non finita, 42-40 a.C., MAVr, inv. 26733.

25 | Trofeo con aquila e delfini. Intaglio, diaspro rosso, Il secolo d.C., MAVr, inv. 27716.

Foto di G. Fogliata. Cortesia del Museo.

I tre triumviri compaiono però come *capita iugata* su monete di Efeso datate al 40 a.C. circa (Karwiese 2012, nn. 1-7) ove la figura preminente è Antonio, raffigurato in primo piano.

Al centro della nostra gemma potrebbe esserci, come suggeritomi da Rodolfo Martini, proprio Antonio. Il volto carnoso e la chioma voluminosa ritornano peraltro in alcune gemme, che lo raffigurano stante come Eracle (Vollenweider, Avisseau Broustet 2003, 35, n. 31, con discussione e

confronti). Il profilo a sinistra condivide il lungo collo (accentuato per ricordare la parentela con Cesare) con i ritratti di Ottaviano del primo tipo (*Kaiser Augustus* 1988, 309-310, kat. 146) e con alcune emissioni monetali; a destra il volto è obliterato e non leggibile, per cui si può solo immaginare qualche somiglianza ad esempio con il ritratto di Lepido del Museo Nazionale Romano (Grimm 1989, 352).

Se questa gemma raffigura effettivamente i triumviri, ne risulta una variante successiva la serie con solo due teste maschili e *dextrarum iunctio* al centro, ricordata da M.L. Vollenweider (Vollenweider 1972-1974, 208-209, nota 156).

La gemma vitrea di Verona, che presenta difetti di fabbricazione - il volto di destra è incompleto - mantiene il suo margine: pertanto difficilmente ha circolato e, rimanendo nel magazzino dell'opificio, si è garantita la sopravvivenza. Creata probabilmente nel corso dell'inverno 43-42 a.C., avrebbe infatti perso di significato con gli accordi di Brindisi del 40 e la successiva marginalizzazione di Lepido.

Velare l'accordo triumvirale con la veste del mito avrebbe forse permesso di continuare a utilizzare la gemma più a lungo (a costo di rendere meno intellegibile il messaggio). Il mito con cui narrare, almeno ai più colti, l'accordo di spartizione dell'ecumene è parso ad Erika Simon, come ricorda Francesco Carotta, quello degli eredi di Eracle (Carotta 2013): un mito oltremodo adatto a valorizzare Antonio.

È interessante notare, sulla scorta dell'analisi di Carotta, che gli Eraclidi intenti nel sorteggio raffigurati su queste gemme sono ora tre, ora solo due: diminuiscono, insomma, al pari delle teste nelle gemme coi *capita opposita*. Inoltre, due esemplari del piccolo nucleo individuato provengono dall'area vesuviana e, forse non a caso, al momento dell'eruzione non erano indossati. Uno, con tre Eraclidi, riposava in un cestino in vimini, in un *cubiculum* di Ercolano (Pannuti 1983, 101, n. 147), l'altro invece era parte del tesoretto di Pinario Ceriale, un mercante di gemme e orefice, ed era smontato in attesa di nuovo acquirente (Pannuti 1983, 101, n. 148).

Oltre l'età augustea: la continuità delle iconografie

Gettiamo infine uno sguardo oltre il limite cronologico postoci all'inizio. Nella gemma inv. 27716 [Fig. 25] un'aquila stante, frontale, si posa su un supporto troncoconico, probabilmente una prua di nave di prospetto: a lato di essa si stagliano araldicamente in alto una coppia di cavalli (marini?), in basso dei delfini. Il materiale fa collocare l'intaglio nel "gruppo dei diaspri rossi" di età adrianeo-antonina (*Gemme Verona* 2009, 22-23); ma alcuni analoghi esemplari da Xanten (Platz-Horster 1984, 81, n. 144: realizzato nello stile a perle), e da Coblenza (Krug 1980, 134-135, n. 19: in tomba a incinerazione), indicano che lo schema, allusivo alla vittoria sul mare, venne elaborato entro la fine del I secolo a.C. e circolò presto nelle province; ed è significativo che tra gli scarni confronti iconografici Krug e Platz-Horster riportino proprio le serie in vetro con altari di cui si è trattato sopra.

L'eco della vittoria aziaca giunge dunque fino ai secoli successivi, testimoniando ancora una volta quel fenomeno di acquisizione, rielaborazione e persistenza di schemi che caratterizza il lavoro delle officine glittiche.

Bibliografia

Assenmaker 2008

P. Assenmaker, *Monnayage et idéologie dans les années de Nauloque et d'Actium*, "Revue belge de numismatique et de sigillographie" CLIV (2008), 55-85.

Barrero Martín 2018

N. Barrero Martín, *Anillo con entalle de Eneas huyendo de Troya. Nueva incorporación en las colecciones del Museo Nacional de Arte Romano*, in *Glyptós* 2018, 11-21.

Boussac 1997

M.F. Boussac, *Masques et acteurs de théâtre sur les sceaux de Délos*, "Pallas" 47 (1997), 145-164.

Carotta 2013

F. Carotta, *Triumviri come Eraclidi sulle gemme italiane? Considerazioni complementari su Oxilo e la terza generazione degli Eraclidi di Erika Simon*, "Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi" 42 (2013), 85-91.

Gagetti 2001

E. Gagetti, *Due anelli da vecchi scavi e l'iconografia glittica dell'anello dell'adozione*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Il modello romano in Cisalpina*, Firenze 2001, 129-150.

Gemme Verona 2009

G. Sena Chiesa (a cura di), *Gemme dei Civici Musei d'Arte di Verona*, testi di A. Magni, G. Sena Chiesa, G. Tassinari ("Collezioni e Musei Archeologici del Veneto" 45), Roma 2009.

Glyptós 2018

S. Perea, J. Tomas (ed.), *Glyptós. Gemas y camafeos greco-romanos: Arte, mitologías, creencias*, Madrid-Salamanca 2018.

Grimm 1989

G. Grimm, *Die Porträts der Triumvirn C. Octavius, M. Antonius und M. Aemilius Lepidus*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)" 96 (1989), 347-64, tavv. 81-93.

Guiraud 1988, 2008

H. Guiraud, *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule (Territoire français)*, 48e supplément à "Gallia", I-II, Paris 1988, 2008.

Guiraud 1995

H. Guiraud, *Intailles de Lons-le-Saunier, Jura*, "Gallia" 52 (1995), 359-406.

Harri 2012

L. Harri, *Gemme in pasta vitrea e pietra dura. Altri materiali in pasta vitrea. Ipotesi di una bottega tardorepubblicana nell'area del Lacus Iuturnae*, in M. Steinby (a cura di), *Lacus Iuturnae*, Roma 2012, II, 2, 253-297.

Hekster 2004

O. Hekster, *The constraints of tradition: depictions of Hercules in Augustus' reign*, in *Orbis antiquus: studia in honorem Ioannis Pisonis*, Cluj-Napoca 2004, 235-241.

Hekster 2015

O. Hekster, *Emperors and Ancestors: Roman Rulers and the Constraints of Tradition* (Oxford Studies in Ancient Culture & Representation), Oxford 2015.

Henig 1975

M. Henig, *The Lewis Collection of Engraved Gemstones in Corpus Christi College*, Cambridge (BAR, Suppl. I), Oxford 1975.

Kaić 2018

Iva Kaić, *Engraved gems as part of the Augustan propaganda. Some examples from Croatia*, in *The century of the Brave. Roman conquest and indigenous Resistance in Illyricum during the time of Augustus and his heirs*, Proceedings of the international conference (Zagreb, 22-26. 9. 2014), Zagreb 2018, 279-289.

Kaiser Augustus 1988

W.D. Heilmeyer (hrsg. v.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik, eine*

- Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, Berlin (7. June-14. August 1988), Mainz am Rhein.
- Karwiese 2012
S. Karwiese, *Die Münzprägung von Ephesos*, 5, 1, Wien 2012.
- Krug 1980
A. Krug, *Römische Fundgemmen IV*, "Germania" 58 (1980) 117-135.
- Maderna Lauter 1988
C. Maderna Lauter, *Glyptik*, in *Kaiser Augustus* 1988, 441-473.
- Magni 2003
A. Magni, *Intaglio con famiglia di tritoni*, in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte*, Atti del Convegno (Venezia, 28-30 aprile 1999), Venezia 2003, 431-436.
- Magni, Tassinari 2010
A. Magni, G. Tassinari, *La collezione glittica di Alfonso Garovaglio*, in M. Ubaldi, G. Meda Riquier (a cura di), *Alfonso Garovaglio, archeologo, collezionista, viaggiatore*, Como 2010, 161-181.
- Magni, Tassinari 2019
A. Magni, G. Tassinari, *Gemme vitree e paste vitree: la questione delle officine*, in M. Ubaldi, S. Ciappi, F. Rebajoli (a cura di), *Siti produttivi e indicatori di produzione del vetro in Italia dall'antichità all'età contemporanea*, Atti del convegno (Vercelli 20-21 maggio 2017), Cremona 2019, 73-90.
- Nardelli 2018
B. Nardelli, *Soggetti marittimi nella glittica romana di area adriatica*, in *Glyptós* 2018, 123-135.
- Newman 1990
R. Newman, *A Dialogue of Power in the Coinage of Antony and Octavian (44-30 B.C.)*, "American Journal of Numismatics" 2 (1990), 37-63.
- Pannuti 1983
U. Pannuti, *Museo archeologico nazionale di Napoli. Catalogo della collezione glittica*, Roma 1983.
- Panvini Rosati 1996
F. Panvini Rosati, *Ricerche sulla tipologia monetale romana. Le personificazioni*, "Rivista Italiana di Numismatica e scienze affini" XCVII (1996), 133-140.
- Plantzos 1999
D. Plantzos, *Hellenistic engraved gems*, Oxford 1999.
- Platz-Horster 1984
G. Platz-Horster, *Die antiken Gemmen aus Xanten*, in *Besitz des Niederrheinischen Altertumsvereins*, Bonn 1984.

Platz-Horster 2010

G. Platz-Horster, *Kleine Praser and Chromium-bearing Chalcedonies. About a small group of engraved gems*, "Pallas" 83 (2010), 179-202.

Platz-Horster 2017

G. Platz-Horster, *Neue Gemmen aus Xanten*, "Xantener Berichte" 30 (2017), 45-90.

Ritter 1995

S. Ritter, *Hercules in der Römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*, "Archäologie und Geschichte" 5, Heidelberg 1995.

Toso 2007

S. Toso, *Fabulae graecae: miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma 2007.

Salzmann 1984

D. Salzmann, *Porträtsiegel aus dem Nomophylakeion in Kyrene*, "Bonner Jahrbücher" 184 (1984), 141-166.

Sena Chiesa 1989

G. Sena Chiesa, *Lusso, arte e propaganda politica nella glittica aquileiese fra tarda Repubblica e principato augusteo*, "Antichità Alto Adriatiche" XXXV (1989), 263-280.

Sena Chiesa 2002

G. Sena Chiesa, *Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della Repubblica e del principato augusteo*, in P.G. Michelotto (a cura di), *λόγιοσ ἀνήρ. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi* (Quaderni di "Acme", 55), Milano 2002, 395-424.

Sena Chiesa 2003

G. Sena Chiesa, *Arte e prestigio nella glittica di età romana*, in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte*, Atti del Convegno (Venezia, 28-30 aprile 1999), Venezia 2003, 387-419.

Sena Chiesa 2010

G. Sena Chiesa, *Gemme romane in Italia settentrionale. Collezioni, studi, rinvenimenti: una ricognizione*, "Pallas" 83 (2010), 225-243.

Sena Chiesa 2012

G. Sena Chiesa, *Il potere delle immagini: gemme "politiche" e cammei di prestigio*, "Paideia" LXVII (2012), 255-273.

Sperti 2009

L. Sperti, *Il fregio vegetale dell'Ara Pacis*, "La Rivista di Engramma" 75 (ottobre-novembre 2009).

Trillmich 1988

W. Trillmich, *Münzpropaganda, in Kaiser Augustus*, 474-528.

Trunk 2008

M. Trunk, *Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus: die numismatischen und*

glyptischen Quellen, "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 123 (2008), 101-170.

Vizcaíno Sanchez 2018

J. Vizcaíno Sanchez, *Democratización del lujo y entalles seriados de época romana: a propósito de dos nuevas piezas de cornalina halladas en Carthago Nova*, in *Glyptós* 2018, 23-39.

Vollenweider 1970

M.L. Vollenweider, *Un symbole des buts politiques de César*, "Genava" XVIII/1 (1970), 49-61.

Vollenweider 1972-1974

M.L. Vollenweider, *Die Porträtgemmen der Römischen Republik*, I-II, Mainz 1972-1974.

Vollenweider 1976-1979

M.L. Vollenweider, *Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné*, II, Mayence, 1976-1979.

Vollenweider, Avisseau Broustet 2003

M.L. Vollenweider, M. Avisseau Broustet, *Camées et intailles. II. Les portraits romaines du Cabinet de Médailles*, Paris 2003.

Weiss 2007

C. Weiss, *Die antiken Gemmen der Sammlung Heinrich Dressel in der Antikensammlung Berlin*, Berlin 2007.

Weiss 2012

C. Weiss, *Die Gemmen der Sammlung James Loeb. Forschungen der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek*, Supplement zu Band 1, Lindenberg im Allgäu 2012.

Zanker [1987] 2006

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, [*Augustus und die Macht der Bilder*, Leipzig 1987], tr. it. di F. Cuniberto, Torino 2006.

Zienkiewicz 1986

J.D. Zienkiewicz, *The Legionary Fortress Baths at Caerleon*, v. 2, *The Finds*, Cadw-Cardiff, 1986.

Zwierlein-Diehl 1998

E. Zwierlein-Diehl, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines*, 1.1, Köln 1998.

English abstract

This contribution originates from some intaglios and glass gems, kept in the Museo Archeologico al Teatro Romano of Verona, belonging to the so called "propaganda"

gems. This class of objects, created as seals and political distinction marks between the end of the Roman Republic and the Augustan age, is well known and studied; nevertheless the Verona gems offer some new insights.

The article emphasises the links between gems and coins, as iconographies, workshops, technics, but also the differences (gems and their impressions were personal marks). Continuation of themes, co-existence of different engraving styles, episodes or re-use of old stones should be considered, as the high presence, in every historical collection, of lots of unfinished glass gems, presumably found in workshop depots.

The selected intaglios in Verona Museum could explain some questions: among them, the use of the same iconography (on coins and gems) from more rulers; the Augustan attitude to incorporate the symbols of the losers, while their gems were hidden or broken; the surviving of Augustan symbols for a long time and their significance.

key words | Museo Archeologico Verona; propaganda gems; Triumvirate

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Per una storia della glittica “di propaganda”: alcune riflessioni

II. Il post-antico

Gabriella Tassinari

Introduzione

Allo studioso di glittica che ponga al centro delle sue ricerche lo studio di un tema, di un motivo, della sua persistenza nell’ambito della glittica post-classica, si affacciano una serie di domande e di connessi spunti di ricerca. Quale il posto delle gemme “di propaganda” nella glittica dopo la fine dell’età antica, nel repertorio degli incisori? Quale l’atteggiamento verso di esse degli eruditi, degli antiquari, dei collezionisti, degli amatori? Le loro spiegazioni, interpretazioni, commenti, congetture, disquisizioni?

Tale studio non è stato mai intrapreso e in un articolo, per sua natura limitato, non si può presentare tutto l’ingente materiale raccolto e vagliato né si pretende di esaurire l’argomento, così articolato e vasto. Una sintesi di questo tipo non è assolutamente agevole e impone alcune selezioni drastiche e deliberate. Ho scelto dunque di estrapolare e proporre alcuni casi particolarmente significativi, esempi nodali su cui fermare l’attenzione, cercando di delineare un quadro delle diverse problematiche, e di fornire qualche elemento di riflessione.

Una necessaria premessa. Nell’affrontare lo studio delle gemme attraverso i disegni e le incisioni che corredano i testi dei secoli XVII e XVIII, è lecito un (ragionevole) scetticismo riguardo la loro fedeltà agli originali. È difatti uno dei problemi di glittica più seri e dibattuti dagli studiosi del tempo: le difficoltà che si incontrano per una rappresentazione grafica precisa delle gemme (sui molteplici aspetti della questione, da ultimo Tassinari c.s., dove nutrita bibliografia). Disegnatori e incisori delle tavole abbellivano le gemme, ne correggevano i “difetti”, travisavano, alteravano, snaturavano la composizione, modificandola secondo il proprio stile e/o quello dell’epoca, dando un’interpretazione libera e personale delle gemme,

lontana dalla realtà. Sebbene gli autori assicurino e insistano che gli originali sono stati copiati con scrupolosa esattezza e fedelmente riprodotti, inesauribile è la gamma delle critiche riguardo alla resa delle immagini di gemme: nessuna opera riscuote consensi unanimi. Ma è chiaro: è oggettivamente impossibile ottenere disegni delle gemme, che passano anche attraverso l'incisione, rispondenti ad esigenze scientifiche di studio.

Due risultati dell'indagine

Il primo e fondamentale risultato, raggiunto da uno spoglio il più possibile accurato della copiosa documentazione nota, potrebbe sembrare ovvio, ma in realtà non è così scontato. Esauriti gli scopi principali per i quali le gemme "di propaganda" erano state create, perso l'afflato politico e di proselitismo che caratterizza l'epoca in cui sono nate, esse esauriscono la loro ragion d'essere e perciò non vengono, in linea generale, più incise. E in effetti che senso avrebbe un'iconografia tanto politicamente pregnante?

Così, nell'ampio, ricco e vario, ma anche ovviamente ripetitivo, repertorio figurativo degli incisori dei secoli XVIII-XIX – soggetti mitologici, religiosi, copia o imitazione di famose gemme antiche, ritratti, opere antiche e moderne, di rado iconografie di invenzione – questo tema è assente. Non risponde alla visione e al gusto del tempo. Pertanto questo risultato costituisce un caposaldo, di fronte a quel problema complicato, tormentato, sempre ricorrente e che tanto ci preoccupa: se una gemma è realmente antica o piuttosto una fedelissima ripresa, ben più tarda, di un motivo antico. E rappresenta un criterio determinato e preciso nel *mare magnum* della glittica post-classica anonima, copiosa, spesso di scarsa qualità, nota solo parzialmente, nella quale i punti di riferimento sono scarsissimi. Dunque possiamo asserire che è pressoché sicuro sia antica una gemma (di pietra o di vetro) che rientra nell'insieme delle gemme di propaganda. E gli esemplari post-antichi sono di solito facilmente distinguibili, e rari.

Un altro basilare risultato della ricerca. È noto che la glittica ha sempre goduto di una grande fortuna come osservatorio privilegiato per riscoprire, conoscere e comprendere il mondo antico. Infatti le qualità delle gemme, oggetti preziosi e spesso pregnanti, in quanto sigilli autorappresentativi, le loro valenze (ornamentali, magiche,

terapeutiche...), la grande quantità pervenuta, il vastissimo, illimitato repertorio figurato, fonte inesauribile di antiche iconografie, degli usi degli antichi, hanno offerto un terreno straordinario e fertilissimo, per osservare l'antichità, ricostruirla, commentare, discutere, disquisire, ispirarsi. Ma le gemme di propaganda non hanno suscitato particolare interesse, né attenzione, né entusiasmo. Eppure il loro patrimonio iconografico, l'estrema variabilità nella composizione delle immagini, la loro lettura iconografica/iconologica, la decodificazione dei loro messaggi, il valore dal punto di vista ideologico e politico avrebbero potuto costituire un'immensa miniera, dalle innumerevoli potenzialità, attrattiva per dotte esegesi, erudite dissertazioni, animati dibattiti. Se guardiamo i fiumi di inchiostro versati su alcune gemme o soggetti, nessun rivolo ha investito le gemme oggetto di questo studio.

Il segno zodiacale del capricorno

Non inficia né contraddice le conclusioni precedenti il fatto che il significato del capricorno, come segno zodiacale di Augusto, non vada perso; grazie alle fonti, è acquisito come un patrimonio comune e assodato, lungo i secoli. Lo si trova in una pietra miliare in campo glittico, l'opera di Leonardo Agostini (1593 o 1594-1675/1676), famoso, influente ed esperto antiquario, commissario delle Antichità di Roma e del Lazio, che dirigeva scavi e commerciava in oggetti antichi, uno dei principali collezionisti di antichità di Roma (sull'Agostini, da ultimo, Gennaioli 2017, 153-156, 165-175). Agostini pubblicava la sua ammiratissima dattilotecca, con la collaborazione e l'aiuto dell'amico, il celebre Giovanni Pietro Bellori, storiografo dell'arte, commissario alle Antichità di Roma e del suo distretto, antiquario, erudito dalla vasta conoscenza dell'antichità e amatore della stessa. Si tratta di *Le gemme antiche figurate*: un primo volume, pubblicato nel 1657, un secondo nel 1669; i due volumi sono riuniti e riorganizzati nell'edizione del 1686, con nuova disposizione e numerazione delle tavole.

Il testo fu tradotto in latino dal noto e laborioso filologo e professore olandese Iacobus Gronovius (Jakob Gronov) e ristampato nel 1685, nel 1694 e nel 1699; sono queste le edizioni più diffuse. Nella ristampa allargata e arricchita con le più belle gemme dai musei romani e stranieri - qui abbreviata *Gemme antiche figurate 1707-1709* - l'erudito Paolo Alessandro Maffei riporta fedelmente le spiegazioni dell'Agostini,

aggiungendovi le sue considerazioni (che però talvolta risultano solo commenti dotti e prolissi), fondate sull'autorità di scrittori o sul costume degli antichi.



1 | Intaglio di vetro con un capricorno, al di sopra la testa di Augusto e al di sotto un delfino. Già collezione di Leonardo Agostini. Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Da *Gemme Antiche* 1686, tav. n. 75.

L'opera dell'Agostini/ Bellori, piuttosto isolata nel '600, una delle prime di questo genere in lingua volgare, grazie anche al prestigio e all'autorità dei suoi autori, ampiamente lodata, incontrò straordinario successo, e, nella scarsità di cataloghi di collezioni e di immagini edite, divenne un punto di riferimento. Con spiegazioni, di solito brevi, si identificano i soggetti sulle gemme, fornendone l'interpretazione, svelando il senso delle allegorie, scegliendo fonti fededegne per provare antichi usi e fatti, rispondendo alle necessità di studiosi e artisti. Dunque, Agostini/ Bellori stabiliscono in un certo senso delle regole per la conoscenza delle gemme: è lecito considerare la loro

interpretazione di un intaglio con un capricorno, al di sopra la testa di Augusto e al di sotto un delfino, in un certo senso "emblematica" del loro periodo, e non solo. Questa la spiegazione: il capricorno (come è noto) fu l'ascendente di Augusto, e il delfino la sua impresa. La testa giovinetta può rappresentare Augusto, o qualcuno dei suoi nipoti e discendenti che si onorarono del buon augurio di questo segno felice, intagliato spesso negli anelli. E vengono riportati due versi di Manilio riguardo la "felicità" del capricorno (*Gemme Antiche* 1686, 44, n. 77, tav. n. 75 [Fig. 1]).

Paolo Alessandro Maffei (*Gemme antiche figurate* 1707-1709, 15-16, n. 10) intitola il paragrafo in cui tratta l'intaglio "Augusto, e suo Ascendente" e, dopo aver riportato la spiegazione dell'Agostini/ Bellori, aggiunge le sue osservazioni. Svetonio nella vita di Augusto scrive che Teagene matematico visitato da Augusto in compagnia di Agrippa, ad Apollonia, quando ebbe osservata la sua genitura, mostrò somma gioia e inchinandosi lo "adorò". Questo fatto rese Augusto così sicuro della sua futura grandezza, che pubblicò la sua impresa e fece battere moneta con

l'insegna del capricorno, sotto cui era nato. Si vede una di queste monete presso Antonio Agostini: il capricorno ha tra le branche il globo, simbolo del mondo, la cornucopia con le spighe dell'abbondanza e della felicità e il timone della fortuna. Maffei prosegue descrivendo la moneta con l'iscrizione *DIVO AVGVSTO*, fatta coniare da Tiberio, con il capricorno, uno dei più graditi soggetti di Augusto. E conclude con il delfino che dicono (il riferimento letterario sono gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano) avvolto ad un'ancora fosse l'impresa di Augusto col motto *Festina lente*, volendo con uno significare la rapidità, con l'altro la lentezza delle azioni, e in entrambe quel bel temperamento da cui viene la maturità, madre della perfetta esecuzione delle cose.

L'intaglio, già appartenente alla raccolta dell'Agostini, poi passata al cardinale Leopoldo Medici e quindi confluita nelle collezioni granducali, è ora al Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Gennaioli 2017, 166, tav. 48). Si tratta non di un "cristallo", come indicato dall'Agostini e dal Maffei, ma di una replica vitrea.

Una certa diffusione di questo intaglio è provata dalla sua presenza tra i calchi di intagli e cammei realizzati da Philipp Daniel Lippert. Grazie ad un particolare smalto bianco – una sua ricetta segreta – Lippert produceva calchi nitidi e resistenti, vendendoli in serie ordinate e commentate, dal 1755 al 1776, ed avendo grande successo (da ultimo Magni, Tassinari 2019, 76-77; Tassinari 2019, 243-245, dove bibliografia precedente). Così viene spiegata nel testo relativo: una antica pasta gialla del Granduca di Toscana. La testa di Augusto molto giovane, con sotto il suo oroscopo, il capricorno (*Dacktyliothek* 1776, 141, n. 225).

La Zwierlein-Diehl pubblica la pasta vitrea a Würzburg (Martin-von-Wagner-Museum, Universität), dall'officina di Lippert o di sua figlia, datando l'originale, che ritiene disperso, al 40-20 a.C. circa (Zwierlein-Diehl 1986, 207, tav. 99, n. 557).

L'intaglio è documentato anche tra i calchi (più di 20000) degli scozzesi James Tassie e il nipote William. Con una pasta vetrosa di nuova invenzione, la cui formula fu tenuta segreta, i Tassie a Londra realizzavano accurate, fedeli ed economiche riproduzioni – calchi di zolfo rosso e di smalto bianco, paste di vetro colorate – di intagli e cammei, raggiungendo

straordinaria popolarità e un commercio su vasta scala. Il catalogo della collezione dei Tassie fu compilato da Rudolf Erich Raspe, scrittore, antiquario, curatore di rilevanti collezioni (da ultimo Magni, Tassinari 2019, 76, dove bibliografia precedente). Dunque Raspe la definisce una pasta antica, del *cabinet* di Firenze, con la testa di Augusto, il capricorno e due delfini, perché prende come secondo delfino la coda del capricorno; e dà il riferimento al Lippert (Raspe 1791, 225, n. 3213).



2 | Intaglio in corniola con capricorno, tridente e globo. Già collezione di Michelangelo Causeo de la Chausse. Da *Gemme Antiche* 1700, n. 170.

Un altro esempio è l'intaglio in corniola con capricorno, tridente e globo, edito da Michelangelo Causeo de la Chausse (*Gemme Antiche* 1700, 67-68, n. 170). De la Chausse, sapiente antiquario e diplomatico parigino, che viveva a Roma (vi morì nel 1724), pubblicò varie opere, molto ben accolte, che videro più edizioni aumentate (dal 1690 al 1746) e traduzioni, sulle antichità nelle raccolte romane, tra le quali anche gemme. Egli stesso riunì una bella e rilevante collezione di pietre incise, medaglie, bronzi e altre preziosità (su de la Chausse, da ultimo Tassinari 2018a, 91-92, dove bibliografia precedente). Dedicate alla glittica, *Le Gemme Antiche Figurate* (qui abbreviato *Gemme Antiche* 1700) furono

ampiamente elogiate per le esposizioni erudite, istruttive ed esaustive, con citazioni di autori antichi, per la qualità delle pietre incise antiche, numerose inedite. Dunque de la Chausse spiega l'intaglio in esame come l'ascendente di Augusto: l'immagine del capricorno si trova sulle monete d'argento di Augusto, coniate in ricordo della sua natività; il globo e il tridente denotano il governo e l'impero del mondo. I platonici credevano che le anime degli dei passassero per questo segno [Fig. 2].



3 | Intaglio in sardonice con un capricorno che reca una cornucopia. Già collezione di Johannes Martinus ab Ebermayer. Da *Gemmarum affabre* 1720, tav. V, n. 7.

Ed è una esegesi - quella del capricorno - nota persino a Johann Jakob Baier (Io. Iacobus Baierus) (1677-1735), famoso medico e professore di medicina ad Altdorf, dotto naturalista, autore di opere importanti di medicina, storia naturale e botanica, responsabile della descrizione di una parte della collezione di gemme di Johannes Martinus ab Ebermayer (1664-1743) (*Gemmarum affabre* 1720). Stimato commerciante di Norimberga, ammiratore delle arti (ma tacciato come dilettante dagli studiosi posteriori), Ebermayer aveva voluto illustrare agli eruditi la sua dattilotecca, in volumi in seguito sempre duramente criticati (per un'analisi della collezione, dei relativi testi e giudizi negativi, Tassinari 1994, 51-57). Evidentemente Baier non è un esperto, spiega e interpreta le gemme,

menzionando e seguendo illustri scrittori di glittica, esortando a non disprezzare i numerosi esemplari moderni della collezione, molto vicini alla bellezza degli originali antichi, che imitano. L'intaglio in sardonice con un capricorno che reca una cornucopia (*Gemmarum affabre* 1720, 17, tav. V, n. 7) sembra antico (anche in base ai risultati riguardo all'antichità di questo tipo di gemme) e non una buona imitazione di una gemma antica, ma non lo possiamo affermare con sicurezza; il limite del giudizio è costituito proprio dalle incisioni delle tavole; e quelle del testo sulla collezione Ebermayer sono per lo più scadenti. Comunque sia, Baier riporta la consueta spiegazione: un capricorno reca una cornucopia: il segno che Augusto pone sulle monete per dichiarare il suo oroscopo, la sua nascita, auspicata su tutta la terra. Baier menziona Svetonio e Patinus (cioè Charles Patin, noto medico e numismatico francese) che mostra delle monete con questa immagine [Fig. 3].

Gemme antiche / non antiche: un caso di datazione controversa (e aperta)



4 | Inv. n. I-9623. Intaglio in onice con la testa di Ottaviano al di sopra di una galea, al di sotto due delfini, ai lati una cornucopia e l'iscrizione AΘEN. San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage. © Museo Statale dell'Ermitage. Foto Svetlana Suetova. Foto cortesia del Museo.

Sebbene, come sottolineato, le gemme “di propaganda” suscitino pochi dubbi riguardo alla loro antichità, qualche raro esemplare non sfugge a quella vastità casistica in cui il giudizio cronologico può divergere ed è tuttora dibattuto. Infatti i nostri strumenti critici si sono affinati ma non tanto da poter sempre risolvere una datazione problematica, stabilirla con sicurezza e determinare il *milieu* in cui una gemma è stata creata.

Un intaglio in onice (2,5 x 1,1 cm), incastonato in un anello d'oro, raffigura la testa di Ottaviano di profilo al di sopra di una galea, al di sotto due delfini, ai lati della testa una cornucopia e l'iscrizione AΘEN; è conservato all'Ermitage, a San Pietroburgo [Fig. 4]. Nelle pubblicazioni della collezione della zarina Caterina II, cui

l'intaglio appartiene, viene datato al XVII secolo e attribuito all'Europa del nord (*Splendeurs* 2000, 94, n. 66/16; Kagan, Neverov 2001, 95, n. 131/34). Invece la Zwierlein-Diehl, pubblicando la pasta vitrea a Würzburg (Martin-von-Wagner-Museum, Universität) legge l'iscrizione AOEN e data l'originale, che ritiene disperso, al 40-30 a.C. circa (Zwierlein-Diehl 1986, 207, tav. 99, n. 556).

Ricostruiamo la storia del nostro intaglio, collocandolo in un più ampio contesto. Innanzitutto esso partecipa ad uno schema iconografico noto e non si palesano “errori”, grosse incongruenze che possano “denunciare” l'incisore moderno. Invece si potrebbe nutrire qualche sospetto di non autenticità per l'iscrizione, l'elemento che deporrebbe a favore di una ripresa “moderna” di un esemplare antico. È soprattutto nel XVIII secolo che gli incisori copiano, imitano, modificano, con l'aggiunta di firme di autori antichi, le gemme antiche, abilmente realizzando opere tuttora credute antiche. Però si è già evidenziato che nel repertorio glittico degli

incisori di quel periodo (e anche del seguente) questi motivi non compaiono. E comunque questo intaglio sarebbe precedente, facendo parte della collezione della principessa palatina Elisabeth Charlotte (Liselotte; 1652-1722), che nel 1671 sposò il duca Filippo d'Orléans, fratello del re Luigi XIV (*Splendeurs* 2000, 19-20, 86; Kagan, Neverov 2001, 15-16, 82). Appassionata collezionista, in seguito alla distruzione delle ricchezze dell'avito castello di Heidelberg, Liselotte ne ereditò la dattiloteca e la trasferì a Parigi. Alla morte della principessa palatina la ricca raccolta non fu dispersa ma passò ai suoi discendenti, i duchi d'Orléans. Assai probabilmente l'intaglio va compreso tra gli esemplari aggiunti dalla principessa palatina al nucleo originario. Infatti non figura in quella scelta delle gemme, conservate nel castello di Heidelberg, edite da Lorenz Beger, conservatore e bibliotecario di corte di Heidelberg, nel *Thesaurus ex Thesauro Palatino Selectus...* (1685) e nel *Thesaurus Brandeburgicus Selectus...* (1696). E neppure nella nota *Description des principales pierres gravées* della collezione del duca d'Orléans (1780, 1784) di De La Chau e Le Blond.

Invece è pubblicato, senza immagine, in quella descrizione della dattiloteca della principessa palatina, apprestata allo scopo di venderla all'asta. Lo si descrive come la testa di Teseo giovane in mezzo ad una galera, sotto cui due delfini, con l'iscrizione greca AΘEN, su un onice di color giada a fondo bianco (*Description* 1727, 6). Analogamente senza immagine, come un'agata-onice con la testa di Teseo giovane insieme ad una galera, due delfini, un corno d'abbondanza e l'iscrizione AΘEN compare nel catalogo della collezione del duca d'Orléans (*Catalogue* 1786, 18, n. 162). Il disegno mediocre dell'intaglio con l'iscrizione ADEN è nella tavola in fondo al secondo volume [Fig. 10] del *Voyage du Sieur Paul Lucas au Levant* (1705), cioè in una delle numerose relazioni di viaggi di Paul Lucas, mercante, viaggiatore, antiquario del re di Francia Luigi XIV.

La circolazione di questo intaglio è dimostrata dalla sua presenza sia tra le paste vitree a Würzburg, dall'officina di Lippert o di sua figlia, sia tra i calchi dei Tassie; nel relativo catalogo, Raspe correttamente la identifica come testa di Augusto e legge AΘEN (Raspe 1791, 627, n. 11055).

Prendere netta posizione sulla cronologia di questo pezzo sembra rischioso e azzardato. Perso il senso del vero significato del soggetto, è

stata aggiunta l'iscrizione AΘEN, allusiva alle vicende di Teseo, al quale si adattano perfettamente la nave e i delfini; e in tal modo viene spesso interpretato.

La presenza delle gemme di propaganda in epoca post-antica: uno sguardo panoramico

Le gemme di propaganda sono presenti nelle collezioni, circolano, si acquistano, si rinvencono nel fertilissimo suolo di Roma. Lo testimonia, ad esempio, quanto annotato nel suo diario di acquisti di antichità, a Roma, dal marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746), bibliofilo, antiquario, primo presidente del Museo Capitolino, competente, impegnato e appassionato collezionista di materiali antichi e moderni, tra i quali la numismatica e la glittica (si veda Ubaldelli 2001). Dunque il marchese Capponi il 10 marzo 1736 si reca fuori Porta Capena, alla vigna del marchese Nari, "dove si scassava", e acquista dai lavoranti due medaglie romane (una d'argento, l'altra di bronzo) e l'"intaglio in corniola con un capricorno, una prora di nave, mezza luna, et un delfino" (Ubaldelli 2001, 434). L'intaglio, disperso, è documentato da un disegno, ricevuto dal marchese il 23 febbraio 1737, che mostra anche un globo al di sotto del capricorno e un timone piuttosto che una nave (Ubaldelli 2001, 290, n. 217).

Il documento che in assoluto contiene il maggior numero di immagini delle gemme di propaganda è costituito dal taccuino A.48, *Gemme antiche da esso [Senatore Buonarroti] delineate*, di Filippo Buonarroti, conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze. Esso può esser assunto come uno specchio, un significativo riflesso di quanto c'era in quel periodo nelle collezioni romane e fiorentine. Si tratta di un codice di 158 fogli, probabilmente steso tra il 1688 e il 1731, che raccoglie i disegni ad inchiostro di gemme, spesso corredate da dimensioni e materiale (Quartino 1978; Gallo 1986, 84, n. 41, 104-105). Ne è autore un illustre e famoso maestro di vastissima cultura, dal ruolo determinante: il senatore fiorentino Filippo Buonarroti (1661-1733), archeologo, antiquario, numismatico, epigrafista, collezionista, letterato, accademico della Crusca, presidente dell'Accademia Etrusca di Cortona; tra le sue pubblicazioni più importanti, le *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni antichi* e il *De Etruria Regali* del Dempster (Parise 1972; Quartino 1978, 428-438; Gallo 1986; Tassinari 1996, 185-186; Tassinari 2010b, 67-68, dove ulteriore

bibliografia). È nota la modernità dell'impostazione scientifica del Buonarroti, il suo grande merito: la comprensione dell'antichità va affidata anche agli oggetti in apparenza secondari, "minori", spesso negletti, che invece forniscono indicazioni rivelatrici e preziose, come i vetri, gli avori, le iscrizioni, i medaglioni e appunto le gemme. Altrettanto noto è il grande interesse del Buonarroti per la glittica antica, sebbene poco si sappia della sua collezione di gemme.

Il taccuino A.48 si considera come un precedente delle *Gemmae antiquae ex Thesauro Mediceo et privatorum Dactyliotheosis Florentiae* (1731-32) – i primi due volumi del monumentale *Museum Florentinum*, ideato e diretto dal Buonarroti, edito tra il 1731 e il 1762, per diffondere le riproduzioni di oltre 1200 gemme della dattilotecca medicea e di altre toscane – opera di Anton Francesco Gori (Firenze 1691 - 1757), uno dei più famosi eruditi e antiquari del '700, punto di riferimento essenziale per i cultori di antichità (per un recente panorama bibliografico, Tassinari 2011, 422-423). Infatti Buonarroti donò questo taccuino al Gori, suo discepolo e continuatore. Anche i due tomi con impronte di ceralacca di gemme (*Gemmarum antiquarum ectypa*; A. 32-33; Biblioteca Marucelliana, Firenze) costituiscono la raccolta iniziata da Buonarroti e proseguita dal Gori (Tassinari 2010b, 68).

Dunque il taccuino A.48 si presenta come un grande repertorio glittico, una sorta di promemoria di gemme viste, riprodotte dal Buonarroti più per interesse personale che per pubblicarle, sia della propria raccolta, sia di quelle di varie collezioni (fiorentine e soprattutto romane), rispettivamente testimoniate dalle scritte autografe, come "apud me", "apud Fabretti" (cioè Raffaele Fabretti, collezionista, Sovrintendente allo Scavo delle Antichità e Custode delle S.S. Reliquie dei Cimiteri a Roma), "apud Mazzoleni". Permangono alcune difficoltà di lettura e di comprensione: altre scritte autografe sparse, in alcune pagine sono assenti ordine o schema, in altre le gemme sembrano raggruppate per soggetto; non è possibile stabilire il numero preciso degli esemplari disegnati, poiché spesso la stessa gemma è ripetuta, in un disegno più curato; comunque sono più di mille pezzi.

A favore della provenienza da Roma di molte gemme depongono gli anni trascorsi dal Buonarroti nell'Urbe, con antiquari e letterati (ad esempio con il Fabretti), ad indagare le antiche vestigia e a compiere numerose

ricognizioni nell'agro romano; di conseguenza era facilitato a procurarsi gemme, grazie alla fonte pressoché inesauribile di rinvenimenti dagli scavi e all'intenso mercato antiquario.

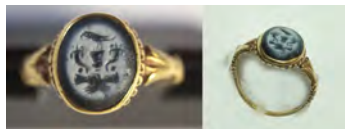


5-6-7 | *Gemme antiche da esso [Senatore Buonarroti] delineate*, di Filippo Buonarroti, Ms. A.48, cc. 25, 31 e 43, Firenze, Biblioteca Marucelliana. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali / Biblioteca Marucelliana di Firenze. È vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Dunque ammiriamo un'ampia gamma di combinazioni di elementi costitutivi e ricorrenti ma diversamente disposti, caratteristica delle gemme di propaganda. Capricorno, tridente, delfino, uccello su cornucopia (carta 1, Quartino 1978, tav. I); capricorno con cornucopia / cornucopie e talvolta timone e /o tridente (carta 1, carta 17, carta 18, carta 23, carta 31, carta 43; Quartino 1978, tavv. I, VI); capricorno al di sopra di una nave (carta 52; Quartino 1978, tav. XII); una o due cornucopie, timone e ramo di palma (carta 1, carta 17, carta 24, carta 43; Quartino 1978, tav. I); delfini, cornucopie e talvolta tridente o timone (carta 3, carta 14, carta 16, carta 43, carta 50, carta 98; Quartino 1978, tavv. II, V); uccelli, con a volte nel becco una corona, al di sopra o posati su due mani congiunte e capsule di papavero (?), su cornucopia, su modio, su un canestro con cornucopie, su un'ara, su un bacino (carta 8, carta 15, carta 16, carta 25, carta 26, carta 43, carta 50; Quartino 1978, tavv. III, VII); mano che tiene spighe / ramo di palma / capsula di papavero / clava / caduceo (carta 19, carta 20, carta 23, carta 40, carta 43; Quartino 1978, tav. VI); due mani congiunte con spighe, e talvolta timone e ramo di palma / clava / caduceo, cornucopia (carta 1, carta 18, carta 40, carta 43; Quartino 1978, tav. VI); testa con mano e spighe o capricorno o delfino e spighe o aquila e

cornucopie, piede alato, caduceo, timone (carta 30, carta 31, carta 38); timone e ramo di palma, clava, caduceo (carta 16) [Figg. 5, 6, 7].

La presenza delle gemme di propaganda in epoca post-antica: un *unicum*



8 | Intaglio in calcedonio, incastonato in anello d'oro, con un uccello posato su un cratere, tra due cornucopie e sei globetti, al di sotto due mani congiunte. Già collezione di Eleonora di Toledo. Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti (<https://www.uffizi.it/opere/anello-eleonora-toledo>).

Un caso eccezionale e unico è costituito da un anello con castone d'oro scanalato e decorato con un piccolo fiore, con tracce di smalto, che reca un intaglio in calcedonio: un uccello dal grande becco ricurvo posa su un cratere, tra due cornucopie, con sei globetti che potrebbero richiamare le sei palle dello stemma mediceo; in basso due mani congiunte (*Gioielli dei Medici* 2003, 66-67, n. 9 [C. Contu]; Sframeli 2010, 39-40 [Fig. 6; Fig. 8]). Conservato al Museo degli Argenti (Palazzo Pitti, Firenze), questo anello è stato rinvenuto, durante le

ricognizioni effettuate nelle Cappelle Medicee, nel sepolcro di Eleonora di Toledo, insieme ad un anello in oro con un rubino, due smeraldi, tracce di smalto, chiuso con due mani in fede, attribuito ad orafo fiorentino della prima metà del XVI secolo, e a due buccole d'oro per orecchini, di orafo fiorentino della prima metà del XVII secolo (*Gioielli dei Medici* 2003, 67-68, nn. 10-11 [C. Contu]).

Eleonora di Toledo nello splendido ritratto, dipinto da Agnolo Tori, detto il Bronzino (1543), ora nella Nàrodni Galerie di Praga (*Gioielli dei Medici* 2003, 64-66, n. 8 [L. Goldenberg Stoppato]) indossa al mignolo della mano destra l'anello con l'intaglio che ci interessa, e sull'indice un altro anello in oro, con diamante tagliato a tavola: l'anello matrimoniale donato dal duca Cosimo I Medici alla giovane moglie in occasione del loro matrimonio celebrato per procura a Napoli il 29 marzo 1539, anello menzionato in una lettera, dove si descrive l'abbigliamento della duchessa giunta a Pisa da Napoli (*Gioielli dei Medici* 2003, 66 [C. Contu]. Sui gioielli di Eleonora, Marsolek 2013).

Non c'è bisogno di ribadire il valore straordinario di un gioiello presente in un quadro, conservato e deposto nella propria tomba, cioè in un contesto

altamente simbolico e pregnante. Sofferamoci piuttosto sull'intaglio in esame. Innanzitutto, in base a quanto sopra specificato, non devono sussistere dubbi sull'antichità dell'intaglio, invece definito con incertezza: pietra romana? (*Gioielli dei Medici* 2003, 67, n. 9 [C. Contu]). Un puntuale confronto si ha con un nicolo datato al I secolo d.C. (Maaskant-Kleibrink 1978, 268, n. 729). Giustamente si rileva che Eleonora di Toledo nel suo ritratto simboleggia la fedeltà coniugale, con la destra posta sotto il seno, fedeltà coniugale rafforzata appunto dai due anelli (*Gioielli dei Medici* 2003, 66 [C. Contu]).

Non si è perso il complesso significato del soggetto dell'intaglio, anzi è stato ben compreso e apprezzato, nel suo evidente riferimento all'abbondanza, alla fertilità della proprietaria dell'anello: Eleonora diede alla luce undici figli e nel periodo del ritratto ne aveva già quattro; le mani congiunte – la *dextrarum iunctio* –, simbolo di legame amoroso, di unione, di patto matrimoniale (Scaribrick 1993, 17-19, 49-51, 158) sottolineano la fedeltà nei rapporti personali. L'anello risponde da una parte al concetto del legame affettivo tra Eleonora e Cosimo, rafforzato dalla presenza nella sepoltura del succitato anello con le mani in fede (*Gioielli dei Medici* 2003, 67, n. 10 [C. Contu]), dall'altra ad un'idea diffusa, una moda, nell'oreficeria medicea dei secoli XVI e XVII, come attestano le testimonianze di altri anelli, anche in dipinti (*Gioielli dei Medici* 2003, 67, n. 10, 93-94, nn. 25-26 [C. Contu]).

Se l'anello oggetto del nostro studio non è stato identificato, nelle fonti d'archivio, tra le gioie possedute dalla duchessa, e se non va escluso che fosse da lei usato come sigillo personale, certo è che la scelta di deporlo nella sua sepoltura è segno di attaccamento affettivo. Del resto esso corrisponde perfettamente alle scelte di Cosimo per Eleonora: il motto "*Cum pudore laeta fecunditas*" e per impresa personale una pavoncella con i piccoli protetti sotto le ali, esplicita allusione alle virtù di moglie e madre e all'affetto per la consorte (Pieraccini 1924-1925, vol. II, 57).

Esaminiamo il contesto in cui si colloca questo anello. Eleonora di Toledo (11 gennaio 1519-17 dicembre 1562) era la seconda figlia del vicerè di Napoli don Pedro Álvarez de Toledo (Pieraccini 1924-1925, vol. II, 55-70). Di rara bellezza, altera, ambiziosa (ci teneva a comparire in pubblico vestita con sfarzo e ricche gioie, ma era anche attenta che l'eccessiva

ostentazione non urtasse la suscettibilità dei sudditi), riservata, madre affettuosa e attenta, sposa innamorata (e contraccambiata) e fedele, seguiva Cosimo in viaggi ed escursioni. Molto religiosa, dedita a opere di beneficenza, ma anche al gioco e alle scommesse, e non all'attività politica, viene spesso descritta come di mediocre intelligenza, limitata cultura, indifferente agli affari di stato e alle cose intellettuali. Eppure la duchessa (per non menzionare le altre committenze artistiche) giocò un ruolo di primo piano e diede un apporto rilevante alla dattiloteca di Cosimo. Il duca sia seguì ed emulò i suoi antenati, in ideale continuità con essi, sia produsse una svolta (Casarosa Guadagni 1997, 84-86; Digiugno 2005; Digiugno 2010, 42-45). Accanto a motivi frequenti, dionisiaci e immagini di eroti, in conformità con la concezione del ritratto come esaltazione personale, espressione e promozione del potere, Cosimo I collezionò gemme con effigi di personaggi, antichi e più o meno coevi, e commissionò suoi ritratti, da solo, con la moglie e anche con i figli: celeberrimi cammei (ad esempio, *Pregio e bellezza* 2010, 180-184, nn. 70-72 [E. Digiugno]).

Per quanto riguarda più specificamente Eleonora, si dedicò con solerte interesse e passione alla raccolta, specie dei cammei classici, di più facile lettura degli intagli, e alla ritrattistica contemporanea (Digiugno 2005, 23-24, 36; Digiugno 2010, 43-44). I documenti attestano i suoi acquisti, quali, ad esempio, un pregevole intaglio con una testa di Ercole, un cammeo con testa di Tolomeo, disperso, montato su anello e donato al marito, una grande ametista con scena agreste, ora ritenuta di dubbia autenticità, come un bellissimo cammeo con testa di Socrate, probabilmente inciso da Lodovico Marmitta, e gli splendidi cammei con i ritratti di Filippo II di Spagna e del figlio Don Carlos.

Non disponiamo di alcun elemento per stabilire come la duchessa sia venuta in possesso dell'anello in oggetto. Comunque sia, l'intaglio riveste tutto il suo valore, nell'ambito di una raccolta, come quella medicea, a cui sono affidati una pluralità di messaggi, quali gloria dinastica, magnificenza, prestigio, legittimazione del potere, mecenatismo propagandistico, testimonianza degli orientamenti culturali, ideologici e artistici.

Le gemme di propaganda nella produzione dell'officina dei lapislazzuli

Nell'ambito della glittica post-classica, anonima, corrente, di ordinaria esecuzione, così ingente da potersi definire di "massa", l'unica produzione riconosciuta e studiata è quella della cosiddetta "officina dei lapislazzuli" (Tassinari 2010a). È probabile che le officine responsabili di questa produzione, ascrivibile al XVI-XVII secolo (preferibilmente nella prima metà), siano state ubicate in Italia settentrionale, in particolare a Venezia e/o a Milano. Se molti intagli dell'officina dei lapislazzuli si distinguono nettamente, per peculiarità iconografiche e soprattutto stilistiche, dagli antichi, altri si attengono più fedelmente ai modelli antichi o rinascimentali; per classificarli come non antichi e attribuirli a questa produzione, il lapislazzuli rimane l'unico indizio: significativo, sì, ma che può anche rivelarsi incerto e fallace. Infatti esistono intagli in lapislazzuli antichi, spesso riservati alla sfera reale/imperiale o connessi più o meno direttamente con l'Egitto.

Gli intagli in lapislazzuli con oggetti, animali e lettere costituiscono un problema non facilmente risolvibile: in assenza di elementi sicuri e connotanti il tentativo di classificazione antico/moderno risulta azzardato (Tassinari 2010a, 122-125). Ciò premesso, non si rivela certo arduo selezionare ed isolare le gemme di propaganda appartenenti o che potrebbero appartenere all'officina dei lapislazzuli: si tratta di esemplari assolutamente sparuti.



9 | Intaglio in lapislazzuli inciso su un lato con Nettuno stante su una biga e dall'altro con due mani congiunte che tengono due cornucopie con in mezzo un caduceo e l'iscrizione PAX. Calco Tassie. Da Tassinari 2010a, Tav. XLIV, a.

Rientra nel filone della produzione in lapislazzuli definibile "classicistico", "antichizzante", cioè che si attiene più fedelmente ai modelli antichi o rinascimentali che gli antichi imitano o riecheggiano, ma non suscita dubbi riguardo alla sua "modernità" l'intaglio in lapislazzuli inciso su un lato con Nettuno stante su una biga e dall'altro con due mani congiunte che tengono due cornucopie con in mezzo un caduceo, e al di sotto l'iscrizione PAX (Tassinari 2010a, 108, 131, Tav. XLIV, a), disperso, documentato dai calchi Tassie (Raspe



10 | Intaglio in lapislazzuli con capricorno con cornucopia al di sopra di un timone e di un globo. *Gemme antiche da esso [Senatore Buonarroti] delineate*, di Filippo Buonarroti, Ms. A.48, carta 25, n. 315. Firenze, Biblioteca Marucelliana. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali / Biblioteca Marucelliana di Firenze. È vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.



11 | Intaglio in lapislazzuli, con un caduceo, una spiga e un ramo di palma. Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona, inv. n. 27947. Foto Giorgio Fogliata. Foto cortesia del Museo Archeologico.

1791, 183, nn. 2577-2578 [Fig. 9]. Ne era il proprietario il barone Karl Heinrich von Gleichen (1733-1807), diplomatico tedesco al servizio, tra gli altri, del sovrano danese, autore anche di memorie autobiografiche; viaggiò molto, accompagnò il margravio di Bayreuth e la consorte in Italia nel 1755 e vi rimase fino al 1758 (Bettelheim 1904).

Invece rientra in quei tipici casi per il quale non si dispone, per stabilirne la modernità, di altro criterio dirimente che il materiale – il lapislazzuli – l'intaglio con capricorno con cornucopia al di sopra del timone e del globo che figura nel taccuino A.48 di Filippo Buonarroti (carta 25, n. 315; Quartino 1978, tav. VII). Almeno a giudicare dal disegno, nessun dubbio si può sollevare sulla sua antichità, se non appunto il materiale, il lapislazzuli, secondo l'annotazione scritta accanto: "L.lazzulo". Con tutta la cautela sempre necessaria, posso affermare di non aver mai incontrato un intaglio con questa rappresentazione in lapislazzuli. Si tratta dunque di una fedelissima ripresa "moderna" che non si distingue assolutamente – sempre in base al disegno – dagli intagli antichi [Fig. 10].

Le stesse conclusioni si applicano all'intaglio in lapislazzuli (Inv. n. 27947), con caduceo, una spiga e un ramo di palma, inedito, della collezione del Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona (cfr. *supra*, Magni) [Fig. 11].

Un altro intaglio in lapislazzuli, con un caduceo tra due spighe, conservato ai Musei di Berlino, è stato edito, senza immagine, dal Furtwängler, che lo ascrive ad età imperiale (Furtwängler 1896, 320, n. 8732). Ma lo studioso in seguito riconosceva che andavano ricollegati alla produzione dei lapislazzuli intagli da lui invece classificati come antichi (Tassinari 2010a, 69-70).

Le gemme di propaganda nell'ambito di una produzione "all'antica": la collezione de Wilde



12 | Intaglio in nicolo con un capricorno che reca una palma al di sopra di una nave. Già collezione di Jacob de Wilde. Leida, Royal Coin Cabinet. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 4, n. 13.

Documento interessante e significativo della temperie artistica, culturale e figurativa dell'epoca, in cui il paradigma dell'antichità viene interpretato e adattato da parte del repertorio glittico al gusto del tempo, e quindi di coesistenza di antico / non antico, è costituito dall'opera di Jacob de Wilde. In rapporti con altri conoscitori olandesi, come Iacobus Gronovius, J. Georgius Graevius e Johannes Smetius, Jacob de Wilde (L'Aja 1645 – Amsterdam 1721), ad Amsterdam ospitava un museo, cioè la sua cospicua collezione di monete, gemme, sculture, strumenti scientifici e curiosità: oggetti non tutti antichi, un museo che suscitava ammirazione, elogi, anche altisonanti, da molti importanti visitatori, tra i quali lo zar Pietro il Grande

(Maaskant-Kleibrink 1978, 15-21; Maaskant-Kleibrink 1996; Maaskant-Kleibrink 1997, 236, 239-241).

La raccolta di de Wilde fu venduta il 5 aprile 1741; le descrizioni nel catalogo di asta non sono abbastanza chiare per consentirci di riconoscere le gemme e non sappiamo come esse furono acquistate. Comunque il Royal Coin Cabinet di Leida (prima erano al Royal Coin Cabinet, all'Aja) possiede circa 150 gemme, cioè quasi tutte. De Wilde pubblicò i principali oggetti della sua collezione, come nei *Selecta numismata antiqua* (1692). Il testo sulle sue gemme (*Gemmae Selectae* 1703; dedicato al re di Spagna Carlo III) ne presenta 188: inserite in più o

meno elaborate cornici vegetali, quattro in ogni tavola (per un totale di 50 tavole) intorno a una figura centrale (divinità, figure mitologiche) e spesso raggruppate sotto un denominatore comune, che in teoria sarebbe offerto dalla figura centrale (ma di frequente non è così). Nella sua introduzione rivolta ai cultori di antichità, de Wilde scrive di averle amate sin da giovane, di pubblicare quelle in suo possesso, riconoscendo l'utilità delle gemme per comprendere molti aspetti dei secoli precedenti. Spiegazioni, esposizioni, ipotesi, descrizioni sono tutte sue. Le spiegazioni delle figure sulle gemme sono brevi; quasi sempre sono riportati brani e poesie in latino e greco, ma talvolta senza alcun nesso con il pezzo in esame, quasi per gioco. Sembra che la collezione di de Wilde non comprendesse molte più gemme di quelle illustrate nelle *Gemmae Selectae* e che la maggior parte provenisse dal principe di Vaudémont – Carlo Enrico di Lorena-Vaudémont (Bruxelles 17 aprile 1649 – Nancy 14 gennaio 1723), figlio di Carlo IV di Lorena; famoso diplomatico, militò nell'esercito spagnolo degli Asburgo e nel 1698 venne nominato Governatore di Milano – e forse da un capitano di nave da cui de Wilde acquistò le monete.

Va ricordato che vari intagli della raccolta di de Wilde appartengono alla produzione dei lapislazzuli e soprattutto a quel filone produttivo probabilmente realizzato nei Paesi Bassi, nel tardo XVI secolo e nella prima metà del XVII secolo, più tardi rispetto alla fabbricazione italiana (Tassinari 2010a, 97-98 e *passim*). La Maaskant-Kleibrink (Maaskant-Kleibrink 1997, 238) osserva che nei Paesi Bassi molti collezionisti di gemme e monete erano orefici, argentieri, incisori che facevano e vendevano intagli. Si può presupporre una produzione *in loco*, non antica, e forse nei secoli XVI-XVII, anche per alcune gemme di propaganda pubblicate da de Wilde? La produzione di tali intagli non antichi – i cui prototipi sono antichi – proverebbe in maniera evidente l'interesse per questo genere di gemme da parte dei collezionisti nordici. E nell'opera di de Wilde parecchi sono gli intagli non antichi con simboli, oggetti, iscrizioni relative alla storia romana.

Nella tavola “dedicata” a Iuppiter, de Wilde correttamente spiega l'intaglio (classificato in onice) con un capricorno che reca una palma al di sopra di una nave, come un capricorno con palma sopra una nave rostrata, in memoria della vittoria navale di Augusto nato sotto il segno del capricorno. E riporta i versi di Manilio (*Astronomica*) sul capricorno, e di

Ovidio (*Tristia*) sulla nave (*Gemmae Selectae* 1703, 11, tav. 4, n. 13 [Fig. 12]. L'intaglio, in nicolo, è datato al I-II secolo d.C. (Maaskant-Kleibrink 1978, 241, n. 622).



13 | Intaglio in agata con un'aquila ad ali spiegate posata su uno scettro e al di sotto un capricorno con un globo. Già collezione di Jacob de Wilde. Leida, Royal Coin Cabinet. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 4, n. 12.

Non suscitano dubbi (sempre in base ai disegni) sulla loro antichità altri intagli come, nella stessa tavola del precedente, l'intaglio con un'aquila ad ali spiegate posata su uno scettro e al di sotto un capricorno con un globo (*Gemmae Selectae* 1703, 10-11, tav. 4, n. 12), con i versi di Manilio (*Astronomica*) sull'aquila di Giove e sul capricorno [Fig. 13]; l'intaglio, definito in onice-sardonice da de Wilde, in realtà in agata, è datato al I secolo d.C. (Maaskant-Kleibrink 1978, 229, n. 567).



14 | Intaglio in onice con due delfini ai lati di una cornucopia. Già collezione di Jacob de Wilde. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 12, n. 45.



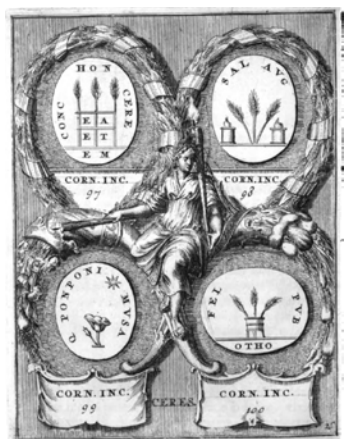
15 | Intaglio in onice con due cornuopie incrociate, un timone e due piccoli globi. Già collezione di Jacob de Wilde. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 46, n. 171.

In una tavola con Nettuno, un intaglio in onice con due delfini ai lati di una cornucopia, accompagnato dai versi di Ovidio sulla cornucopia e di Virgilio sui delfini (*Gemmae Selectae* 1703, 38, tav. 12, n. 45 [Fig. 14]); in una tavola con Telesforo, un intaglio in agata con un uccello su una cornucopia, spighe e teste di papavero entro un vaso, con i versi di Virgilio sul corvo e sul papavero e di Ovidio sul papavero (*Gemmae Selectae* 1703, 130, tav. 38, n. 142); in una tavola con Fortuna, un intaglio in onice con due cornuopie incrociate, un timone e due piccoli globi, corredati dai versi di Ovidio, Virgilio e Manilio (*Gemmae Selectae* 1703, 162, tav. 46, n. 171 [Fig. 15]) e un altro in agata con timone, palma e globo, con i versi di Virgilio (*Gemmae Selectae* 1703, 162-163, tav. 46, n. 172).



16 | Tavola con Proserpina, con quattro intagli. Già collezione di Jacob de Wilde. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 19.

Ma sicuramente non antichi sono altri intagli sempre provvisti di iscrizioni. Vediamo qualche esempio. Nella tavola con Proserpina, l'intaglio in corniola con una ruota posta su un globo, timone e spiga e iscrizione FOR AVG XXIII. De Wilde scioglie l'iscrizione in *Fortuna Augusti*, interpreta i due segni (appena accennati e incomprensibili) come di Giove e Mercurio, descrive correttamente i quattro oggetti e conclude che si tratta di una rappresentazione in ricordo della vittoria navale grazie a cui Augusto ottenne abbondanza di frumento. Infine cita versi di Ovidio e di Manilio sulla fortuna (*Gemmae Selectae* 1703, 62-63, tav. 19, n. 70 [Fig. 16]).



17 | Tavola con Cerere, con quattro intagli. Già collezione di Jacob de Wilde. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 26.

Nella tavola con Cerere, tra gli intagli con spighe e iscrizioni varie ve ne è uno in corniola con tre spighe tra due are ardenti e la scritta SAL AVG, che de Wilde scioglie come *Salus Augusti*, riportando i versi di Virgilio (*Georgiche, Eneide*) e di Ovidio (*Metamorfosi, Epistole*) (*Gemmae Selectae* 1703, 91-92, tav. 26, n. 98 [Fig. 17]).



18 | Tavola con Pace, con quattro intagli. Già collezione di Jacob de Wilde. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 50.

Nella tavola con Pace, l'intaglio in corniola con inciso su un lato due mani congiunte che tengono due spighe e in mezzo un caduceo e sotto PAX SAB, dall'altro al di sotto di una stella affiancata da segni poco chiari (simbolo femminile e maschile?), interpretati da de Wilde come le insegne di Venere e Marte), l'iscrizione ROMVLVS TITATIVS FELIX. Sciogliendo come *pax Sabinorum* e *Romulus Titus*, de Wilde commenta con i relativi versi di Ovidio (*Metamorfosi*) e quelli di Manilio (*Astronomica*) sulla pace, la stella e i segni (*Gemmae Selectae* 1703, 174-175, tav. 50, n. 186; ma nel testo è indicato come 185 [Fig. 18]).



19 | Tavola con Romolo, con quattro intagli. Già collezione di Jacob de Wilde. Da *Gemmae Selectae* 1703, tav. 47.

Nella tavola con Romolo, per l'intaglio in corniola con un caduceo, in cima un piccolo globo, in mezzo a due spighe, e intorno le lettere ME HO RO PA (n. 177), de Wilde ipotizza che sia in memoria dell'onorabile pace romana che appunto ha reso pacifico tutto l'orbe e ha assicurato l'annona, e sceglie i versi di Ovidio (*Metamorfosi*) e di Virgilio (*Bucoliche*) sulla pace romana e il frumento (*Gemmae Selectae* 1703, 167-168, tav. 47, n. 177 [Fig. 19]).

La presenza delle gemme di propaganda: gli incisori dei secoli XVIII-XIX

Si è già sottolineato che i motivi incisi sulle gemme di propaganda non sono presenti nel repertorio degli incisori dei secoli XVIII-XIX; anche nel

periodo precedente sono davvero sporadici, specie se confrontati con le iconografie che hanno incontrato successo. Esempio eloquente e ulteriore conferma è l'assenza delle gemme di propaganda dalla raccolta di 7189 matrici in vetro tratte da intagli e cammei, antichi e moderni (numerosi di incisori attivi a Roma), dei romani Paoletti, Bartolomeo (1757-1834) e il figlio Pietro (?-1844 (5)), al Museo di Roma di Palazzo Braschi (Pirzio Biroli Stefanelli 2007; Pirzio Biroli Stefanelli 2012). Assenza tanto più significativa in quanto la famosa manifattura dei Paoletti deteneva una sorta di "monopolio" delle matrici vitree, indispensabili per realizzare i calchi di intagli e cammei. Ed è nota l'importanza economica, culturale e sociale della fabbricazione e del commercio delle collezioni di paste vitree e di impronte di gemme, fiorenti soprattutto a Roma, capitale glittica e del *Grand Tour* (da ultimo, Magni, Tassinari 2019, 77-79). In questo vuoto acquistano una valenza particolarmente interessante i disegni - una forma di documentazione per le gemme rara, in quel periodo, rispetto ai calchi e alle paste vitree - di due famosi incisori che riproducono questo tipo di gemme.

Il tedesco Lorenz Natter (Biberach-an-der-Riss 1705 - San Pietroburgo 1763), eccellente e versatile artista (anche gioielliere, medaglista, esperto *connoisseur*, collezionista di gemme), attivo in Italia (Venezia, Roma, Firenze) e in Inghilterra, Danimarca, Paesi Bassi, Svezia, Russia, abilmente incideva ritratti e realizzava copie e repliche di note gemme antiche, talvolta trasformando il soggetto e apponendovi nomi di incisori antichi (da ultimo, Tassinari 2018b, *passim*; Tassinari 2019, 230-236). Egli sosteneva di aver venduto tali gemme come opera propria e non spacciandole per antiche; ma i contemporanei affermavano che Natter non era innocente riguardo agli inganni ed era lecito il sospetto di connivenza con le frodi: accuse spesso giustificate. Natter operò per prestigiosi committenti, come il sempre discusso barone Philipp von Stosch (Cüstrin 1691- Firenze 1757), una delle maggiori autorità sulle gemme, legato con i migliori incisori del periodo, assai probabilmente responsabile e coinvolto nella produzione e commercio di gemme "false". Natter incise parecchie gemme per la collezione di Lord Bessborough (e ne pubblicò il Catalogo), del duca di Marlborough, e anche copie degli esemplari di tali raccolte; perciò il *corpus* dei suoi lavori è difficile da definire. Scrisse anche un *Trattato sul metodo di incidere le pietre*, illustrato con tavole di gemme (1754).

Gli intagli che ci interessano sono disegnati nel *Museum Britannicum*, una grande opera, incompleta e inedita; il manoscritto è conservato all'Ermitage, a San Pietroburgo (Kagan, Neverov 1984; Kagan 2010, 118, 123, 125, 127, 129-131; Boardman, Kagan, Wagner 2017). Natter aveva l'intenzione di descrivere e pubblicare un *Museum*, sul prototipo del *Museum Florentinum* del Gori, delle gemme antiche, a volte curiose e poco note, delle collezioni inglesi. Tale lavoro avrebbe compendiato la sua esperienza, la sua fama e la sua autorità come *connoisseur* e collezionista, offrendo una *survey* glittica. Radunate informazioni sulle collezioni inglesi, redatti inventari e cataloghi, disegnate con grande talento centinaia di gemme e calchi, talvolta commentando con riferimenti alle fonti letterarie, Natter non riuscì ad avere la somma necessaria per la pubblicazione, pur vendendo la maggior parte della sua collezione di gemme, che tra l'altro doveva formare una porzione consistente del *Museum Britannicum*. In 213 tavole egli presenta 536 cammei e intagli, di cui 512 da ventitré *cabinets* britannici: un campione davvero rappresentativo delle dattiloteche inglesi e una messe di informazioni su quel clima. Di recente il *Museum Britannicum* è stato edito nella sua interezza, accompagnato dalle gemme identificate (Boardman, Kagan, Wagner 2017).



20 | Intaglio in corniola con due mani giunte che tengono due cornucopie e due spighe di grano. Disegno di Lorenz Natter. Già collezione di Lorenz Natter. Da Boardman, Kagan, Wagner 2017, 159, n. 363.

La percentuale delle gemme di propaganda è irrisoria. Un intaglio in corniola raffigura due mani giunte che tengono due cornucopie e due spighe di grano (Boardman, Kagan, Wagner 2017, 159, n. 363). Esso apparteneva alla collezione di Natter, il cui catalogo (due versioni) è ora all'Ermitage (Boardman, Kagan, Wagner 2017, 229-244). Natter così lo spiega (in francese): concordia. Due mani giunte sono state ordinariamente il simbolo dell'unione, i corni d'abbondanza e le spighe, che vengono dalla buona concordia, l'incisione è molto ordinaria in una corniola (Boardman, Kagan, Wagner

2017, 242, n. 110 [Fig. 20]).



21 | Intaglio in berillo con un corvo posato su una cornucopia che termina con una testa di montone. Disegno di Lorenz Natter. Da Boardman, Kagan, Wagner 2017, 108, n. 191.



22 | Intaglio (?) con la testa di Mercurio, con una cornucopia, un ramo di palma, due teste di papavero e due mani congiunte. Disegno di Lorenz Natter. Già collezione di Thomas Hollis. Da Boardman, Kagan, Wagner 2017, 120, n. 228.

Potrebbero rientrare nella serie un intaglio in berillo con un corvo posato su una cornucopia che termina con una testa di montone, privo di indicazione della collezione (Kagan, Neverov 1984, 165, fig. 6, 12; Boardman, Kagan, Wagner 2017, 108, n. 191 [Fig. 21]), così come una gemma con la testa di Mercurio, con una cornucopia, un ramo di palma, due teste di papavero e due mani congiunte (Boardman, Kagan, Wagner 2017, 120, n. 228 [Fig. 22]). Questo secondo intaglio apparteneva alla raccolta di Thomas Hollis (1720-1774), famoso bibliofilo, libertario, con forti connessioni familiari con l'America liberale, *patron* e amico di Natter, che ne incise anche il ritratto (Kagan, Neverov 1984, 162; Buttrey 1990; Kagan 2010, 123, 130-131; Boardman, Kagan, Wagner 2017, 13, 223-224). Hollis riunì una collezione di antichità: sculture, iscrizioni, vasi, oggetti di vita quotidiana, monete, medaglie e gemme. Quanto alle gemme, Hollis ne comprò alle aste delle raccolte del dottor Richard Mead (1755) e di Gabriele Medina, ricco mercante ebreo di Livorno (1761), durante la visita in Italia e da Natter, che gliene vendette delle sue. La collezione Hollis comprendeva gemme antiche e non antiche, e soprattutto opere di Natter; menzioniamo solo il *Trionfo della Britannia*, un grande cammeo (1754) che riflette la visione patriottica di Hollis,

un'allegoria della nazione e della libertà. I dubbi sollevati su alcune gemme, specie le molto belle – poiché le note di Natter sono difficili da leggere, talvolta non è attento a registrare, può difettare nel ricordo, mescolare le fonti; inoltre le gemme circolano – che l'incisore dà come appartenenti a Hollis, non sembra riguardino il nostro esemplare.



23 | Gemma con due cornucopie, due timoni, una clava in mezzo, e un globo al di sotto. Disegno di Giovanni Calandrelli. Da Platz-Horster 2005, 106, n. VI 71.

Diverso è il caso del disegno ad inchiostro su carta di una gemma con due cornucopie, due timoni, una clava in mezzo, e un globo al di sotto, dell'incisore romano Giovanni Calandrelli (Platz-Horster 2005, 93, 106, n. VI 71 [Fig. 23]). La notevole maestria di Calandrelli (1784 - post 1853) è testimoniata dai ritratti di alta qualità di prestigiose personalità e dalla sua capacità di imitare a perfezione le gemme antiche nello stile, nella firma degli autori, persino nella patina e nella corrosione. E Calandrelli si vanta che i suoi lavori (mai venduti come antichi!) non sarebbero stati riconosciuti opera sua se non li avesse lui stesso dichiarati (Platz-Horster 2003; Platz-Horster 2005; Tassinari 2005, 365-370). Nel 1832

l'incisore si trasferì da Roma a Berlino e, pur ben inserito nell'ambiente artistico berlinese, sperò sempre, ma invano, di avere un posto fisso: probabilmente questo è dovuto al fatto che Calandrelli aveva partecipato alla formazione, cioè allo "scandalo" della collezione Poniatowski. Il principe grande mecenate Stanislao Poniatowski (1754-1833) incaricò i migliori incisori dell'epoca di realizzare migliaia di gemme – passate come antiche –, spesso firmate coi nomi di artisti antichi, reali o immaginari, illustrazione erudita dei testi classici, raffigurazione di miti, storie, episodi astrusi, composizioni inventate (da ultimo, Rambach 2014; Gołyźniak 2016).

Calandrelli portò con sé a Berlino i suoi strumenti da lavoro, un "patrimonio", venduto dal figlio Alessandro, conservato nell'Antikensammlung dei Musei di Berlino: calchi di gesso, di zolfo, paste vitree (molto belle) e matrici vitree, necessarie per la preparazione delle serie di calchi; 295 disegni – schizzi e studi per le pietre dure – preparatori per le sue gemme (1816-1849), un catalogo autografo (26 novembre 1826) delle impronte delle pietre da lui incise dal 1817 (140 pezzi), secondo l'antica maniera delle diverse epoche greche, conservando lo stile ed il nome degli incisori più illustri. La maggior parte dei disegni sono

muniti di scritte esplicative: si riferiscono al ciclo dell'Iliade, dell'Odissea e dell'Eneide; alcuni disegni sono copie di gemme antiche o sculture, altri per gemme della dattiloteca Poniatowski. Invece il nostro disegno fa parte dei disegni senza etichetta.

Ringraziamenti

Ringraziamo vivamente Svetlana Adaxina (Museo Statale dell'Ermitage di San Pietroburgo); Margherita Bolla (Museo Archeologico al Teatro Romano, Verona); Cristina D'Adda (Civica Biblioteca d'Arte – Biblioteca Archeologica e Numismatica, Milano); Rodolfo Martini (Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano); Hadrien J. Rambach (libero consulente d'arte, Bruxelles), Carina Weiss (Universität Würzburg).

Bibliografia

Bettelheim 1904

A. Bettelheim, *K.H. von Gleichen, Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 49, Leipzig 1904, 381-385.

Boardman, Kagan, Wagner 2017

J. Boardman, J. Kagan, C. Wagner, *Natter's Museum Britannicum. British gem collections and collectors of the mid-eighteenth century*, Oxford 2017.

Buttrey 1990

T.V. Buttrey, *Natter on gem collecting. Thomas Hollis, and some problems in the Museum Britannicum*, "Journal of the History of Collections" 2, 2 (1990), 219-226.

Casarosa Guadagni 1997

M. Casarosa Guadagni, *Le gemme dei Medici nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in C. Acidini Luchinat (a cura di), *Tesori dalle collezioni medicee*, Firenze 1997, 73-92.

Catalogue 1786

Catalogue des pierres gravées du Cabinet de feu son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc d'Orléans, Premier Prince du Sang, Paris 1786.

Dacktyliothek 1776

Supplement zu Philipp Daniel Lipperts Dacktyliothek bestehend in Tausend und Neun und Vierzig Abdrücken, Leipzig 1776.

Description 1727

Description sommaire des pierres gravées et des médailles d'or antiques du Cabinet de feu Madame, Paris 1727.

Digiugno 2005

E. Digiugno, *La dattiloteca di Cosimo I de' Medici*, in D. Liscia Bemporad (a cura di), *Immagini preziose in cornice. Cammei, montature e castoni del XVI secolo a Firenze (Arte orafa arte tessile II)*, Firenze 2005, 7-79.

Digiugno 2010

E. Digiugno, *Una raccolta, tre Granduchi: Cosimo, Francesco e Ferdinando*, in *Pregio e bellezza* 2010, 42-47.

Furtwängler 1896

A. Furtwängler, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin 1896.

Gallo 1986

D. Gallo (a cura di), *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti 25 marzo - 25 settembre 1986), Firenze 1986.

Gemmae Selectae 1703

Gemmae Selectae antiquae e Museo Jacobi de Wilde, sive L. tabulae Diis Deabusque Gentilium ornatae, per possessorem conjecturis, veterumque poetarum carminibus illustratae, Amstelaedami 1703.

Gemmarum affabre 1720

Gemmarum affabre sculptarum Thesaurus quem suis sumptibus haud exiguis nec parvo studio collegit Io. Mart.ab Ebermayer Norimbergensis. Digessit et recensuit Io. Iacobus Baierus Philos. et Med. Doctor huiusque in Acad. Altorf. Professor Primarius, Norimbergae 1720.

Gemme Antiche 1686

Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini Senese, Roma 1686.

Gemme Antiche 1700

Le Gemme Antiche Figurate di Michel Angelo Causeo De La Chausse Parigino, Roma 1700.

Gemme antiche figurate 1707-1709

Gemme antiche figurate date in luce da Domenico de Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei, 4 volumi, Roma 1707-1709.

Gennaioli 2017

R. Gennaioli, *Una passione dinastica. Leopoldo de' Medici collezionista di oggetti in pietre dure e di gemme*, in V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli (a cura di), *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), Livorno 2017, 145-175.

Gioielli dei Medici 2003

M. Sframeli (a cura di), *I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 12 settembre 2003 - 2 febbraio 2004), Livorno 2003.

Golyźniak 2016

P. Golyźniak, *The impact of the Poniatowski gems on later gem engraving*, "Studies in Ancient Art and Civilization" 20 (2016), 173-189.

Kagan 2010

J. Kagan, *Gem engraving in Britain from antiquity to the present (Studies in Gems and Jewellery, V; BAR, 514)*, Oxford 2010.

Kagan, Neverov 1984

J. Kagan, O. Neverov, *Lorenz Natter's Museum Britannicum: Gem Collecting in mid-Eighteenth-Century England*. I-II, "Apollo" CXX (1984), August, 114-121; September, 162-169.

Kagan, Neverov 2001

J. Kagan, O. Neverov (eds.), *Sud'ba odnoj kollekcii. 500 rezných kamnij iz kabineta Gercoga Orleanskogo. Le destin d'une collection. 500 pierres gravées du Cabinet du duc d'Orléans*, Sankt Peterburg 2001.

Maaskant-Kleibrink 1978

M. Maaskant-Kleibrink, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague*, The Hague 1978.

Maaskant-Kleibrink 1996

M. Maaskant-Kleibrink, *Humanistische gemmen in de Verzameling van Jacob de Wilde*, in R. Kistemaker, N. Kopaneva, A. Overbeek (eds.), *Peter de Grootte en Holland, Culturele en wetenschappelijke betrekkingen tussen Rusland en Nederland ten tijde van Tsaar Peter de Grootte*, Catalogo della mostra (Amsterdam, Historisch Museum, 17 December 1996 - 13 April 1997), Amsterdam 1996, 82-86.

Maaskant-Kleibrink 1997

M. Maaskant-Kleibrink, *Engraved Gems and Northern European Humanists*, in C. Malcolm Brown (ed.), *Engraved Gems: Survivals and Revivals*, Studies in the History of Art, 54, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXII, National Gallery of Art, Washington 1997, 229-247.

Magni, Tassinari 2019

A. Magni, G. Tassinari, *Gemme vitree e paste vitree: la questione delle officine*, in M. Uboldi, S. Ciappi, F. Rebajoli (a cura di), *Comitato Nazionale Italiano AIHV, XIX Giornate Nazionali di Studio sul Vetro, Siti produttivi e indicatori di produzione del vetro in Italia dall'antichità all'età contemporanea* (Vercelli, Museo Camillo Leone, 20-21 maggio 2017), Cremona 2019, 73-90.

Marsolek 2013

L. Marsolek, *The Jewelry of Eleonora di Toledo in the Official 1545 Portrait by Bronzino*, Syracuse University Honors Program Capstone Projects 24, 2013.

Parise 1972

N. Parise, *Buonarroti Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Roma 1972, 145-147.

Pieraccini 1924-1925

G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, voll. 1-3, Firenze 1924-1925.

Pirzio Biroli Stefanelli 2007

L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, I, Roma 2007.

Pirzio Biroli Stefanelli 2012

L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, II, Roma 2012.

Platz-Horster 2003

G. Platz-Horster, *Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli*, in D. Willers, L. Raselli-Nydegger (hrsg.), *Im Glanz der Götter und Heroen. Meisterwerke antiker Glyptik aus der Stiftung Leo Merz*, Catalogo della mostra (Bern, Kunstmuseum, 16 Oktober 2003 – 8 Februar 2004), Mainz am Rhein 2003, 49-62.

Platz-Horster 2005

G. Platz-Horster, *L'antica maniera. Zeichnungen und Gemmen des Giovanni Calandrelli in der Antikensammlung Berlin*, Catalogo della mostra (Berlin, 9. März – 5. Juni 2005), Berlin und Köln 2005.

Pregio e bellezza 2010

R. Gennaioli (a cura di), *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 25 marzo – 27 giugno 2010), Livorno 2010.

Quartino 1978

L. Quartino, *Studi inediti sulla glittica antica: Filippo Buonarroti, senatore fiorentino*, in *Miscellanea di storia italiana e mediterranea per Nino Lamboglia*, Genova 1978, 423-474.

Rambach 2014

H. Rambach, *The Gem Collection of Prince Poniatowski*, "American Numismatic Society magazine" 13-2 (2014), 34-49.

Raspe 1791

R.E. Raspe, *A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos as well as Intaglios, taken from the most Celebrated Cabinets in Europe, and cast in Coloured Pastes, White Enamel, and Sulphur by James Tassie, Modeller, arranged and described by R.E. Raspe; and illustrated with Copper-Plates. To which is prefixed an Introduction on the various Uses of this Collection, the Origin of the Art of Engraving on Hard Stones and the Progress of Pastes*, London 1791 (*Catalogue raisonné d'une collection générale, de pierres gravées antiques et modernes...*; consultabile anche presso <http://www.beazley.ox.ac.uk/gems>).

Scarlsbrick 1993

D. Scarlsbrick, *Rings. Symbols of wealth, power and affection*, London 1993.

Sframeli 2010

M. Sframeli, *“Leghato in oro”*: le montature delle gemme medicee, gloria dinastica, in *Pregio e bellezza* 2010, 36-41.

Splendeurs 2000

Splendeurs des Collections de Catherine II de Russie. Le Cabinet de pierres gravées du Duc d'Orléans, Catalogo della mostra (Paris, 11 avril – 28 mai 2000), Paris 2000.

Tassinari 1994

G. Tassinari, *La riproduzione delle gemme attraverso le incisioni nei secoli XVII e XVIII e alcuni intagli raffiguranti Vulcano o un fabbro*, “Xenia Antiqua” III (1994), 33-72.

Tassinari 1996

G. Tassinari, *Valerio Belli, Giovanni Bernardi e un gruppo di intagli non antichi*, “BABesch. Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology” 71 (1996), 161-195.

Tassinari 2005

G. Tassinari, *I ritratti dello zar Nicola I incisi su intagli e cammei*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte” 68, 3 (2005), 358-390.

Tassinari 2010a

G. Tassinari, *Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta «produzione dei lapislazzuli»*, “Rivista di Archeologia” XXXIV (2010), 67-143.

Tassinari 2010b

G. Tassinari, *Lettere dell'incisore di pietre dure Francesco Maria Gaetano Ghinghi (1689-1762) ad Anton Francesco Gori*, “Lanx. Rivista elettronica della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano” (<http://riviste.unimi.it/index.php/lanx/index>) 7 (2010), 61-149.

Tassinari 2011

G. Tassinari, *Le pubblicazioni di glittica (2007-2011): una guida critica*, “Aquileia Nostra” LXXXII (2011), 385-472.

Tassinari 2018a

G. Tassinari, *Giuseppe Bossi e la glittica*, “Arte Lombarda” n.s. 182-183, 1-2 (2018), 72-96.

Tassinari 2018b

G. Tassinari, *L'Iliade, un intaglio Marlborough e una gemma al Museo di Como*, “Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como” 200 (2018), 28-50.

Tassinari 2019

G. Tassinari, *Winckelmann e la glittica del suo tempo*, in E. Agazzi, F. Slavazzi (a cura di), *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, Atti del Convegno (Università degli Studi di Bergamo, Università degli Studi di Milano, Istituto Lombardo di Scienze Lettere e Arti di Milano, 11-13 aprile 2018), Roma 2019, 223-250.

Tassinari c.s.

G. Tassinari, *Joseph Hilarius Eckhel e le gemme, antiche e "moderne"*, in *Ars critica numaria, Joseph Eckhel (1737 - 1798) and the development of numismatic method*, International Congress (Vienna, Austrian Academy of Sciences, 27-30 May 2015) c.s.

Ubdelli 2001

M.L. Ubdelli, *Museo Nazionale Romano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Corpus Gemmarum. Dactyliotheca Capponiana. Collezionismo romano di intagli e cammei nella prima metà del XVIII secolo*, Monografia 8.1 del Bollettino di Numismatica, Roma 2001.

Zwierlein-Diehl 1986

E. Zwierlein-Diehl, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, I, München 1986.

English Abstract

In this synthesis study, never before undertaken, some significant cases are proposed to illustrate the place of "propaganda" gems in the post-ancient glyptic. Once the main purposes for which propaganda gems had been created were exhausted, they are no longer engraved. Thus, in the wide and varied figurative repertoire of the engravers of the XVIII-XIX centuries these iconographies are absent: they do not respond to the taste of the time. Therefore a specimen (of stone or glass) of propaganda gems is almost always ancient.

The propaganda gems are present in the collections, circulate, are bought, found, but do not arouse particular interest, or attention from scholars, antique dealers, collectors. Explanations, interpretations and comments are rare, even if the meaning of Capricorn is not lost, as the zodiacal sign of Augustus.

Exceptional and unique is a gold ring, which bears an intaglio with a bird on a crater, between two cornucopias, with two joined hands at the bottom, preserved in Florence (Palazzo Pitti). The Duchess Eleonora di Toledo, wife of Cosimo I Medici, wears it in a splendid painted portrait and chooses to place it in her grave. The complex meaning of the subject of the intaglio has been well understood and appreciated, in its reference to abundance, to the fertility of the owner and as a symbol of the sentimental liaison between Eleonora and Cosimo.

key words | lapis lazuli workshop; Capricorn gems; Eleonora di Toledo

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Il trionfo della non-ragione

La comprensione del male in Troiane di Euripide

Alessandro Grilli



1 | *Troiane* di Euripide, regia di Muriel Mayette-Holtz, Fondazione InDa, Teatro greco di Siracusa 2019. La scena della follia di Cassandra.

Con la scelta di rappresentare *Troiane*, nella primavera del 415 a.C., Euripide conferma, al di là di una straordinaria capacità di esplorazione dei registri patetici della tragedia, la sua acuta consapevolezza politica e intellettuale: nella città impegnata fin dal 431 nella grande guerra contro Sparta e i suoi alleati, il dissenso antibellicista aveva trovato un'eco nella voce potente di altri drammaturghi (si pensi agli *Acarnesi* e alla *Pace* di Aristofane, rispettivamente del 425 e del 421, segno di un 'pacifismo' su cui Corsini 1991 e Grilli 1992, 13 ss.), ma non aveva impedito alla grande massa ateniese di appoggiare, proprio in quella stessa primavera del 415, la proposta di Alcibiade e lanciare quindi un'offensiva contro Siracusa e gli alleati di Sparta in Sicilia.

Il collegamento di *Troiane* con i preparativi della spedizione in Sicilia, come pure con la rappresaglia contro Melo nell'anno precedente, è nondimeno oggetto di vivace discussione: gli studi otto-novecenteschi, a partire dal lavoro di Adolf Schöll, riconducono il 'messaggio' politico del testo a una critica della rappresaglia ateniese contro Melo, avvenuta nel 416 a.C., pochi mesi prima della messa in scena della tragedia (Schöll 1839). Da allora questa connessione, intesa come più o meno centrale e significativa, è stata considerata patente e acquisita dalla maggior parte della critica (gli studi più recenti sono elencati da Kovacs 2018, 3 n. 3). Altri studiosi, al contrario, la valutano con cautela (come Lloyd-Jones 1971, 146) o la contestano con veemenza (si vedano ad esempio le argomentazioni di van Erp Taalman Kip 1987, riprese da Roisman 1997 e, con maggiore decisione, da Kovacs 1997). David Kovacs ripercorre e sintetizza i principali dati relativi alla questione e cerca di provare l'assenza di riferimenti anche solo indiretti ai fatti di Melo (Kovacs 2018, 2-15).

Gli argomenti contro il richiamo a questo evento politico (argomenti storici e cronologici, *in primis*) sembrano solidi, ma riflettono uno sguardo analitico insensibile ai fattori propriamente letterari del testo. I meccanismi dell'empatia presupposti nel destinatario implicito di *Troiane*, in modo non dissimile da quanto avviene nei *Persiani* di Eschilo, come argomenta Georgia Xanthaki-Karamanou, determinano senza mezzi termini l'identificazione del pubblico ateniese con le prigioniere della città sconfitta (Xanthaki-Karamanou 2010). Sarei incline a condividere la posizione di Neil Croally, che la risonanza dei fatti politici più recenti fosse un'opzione non obbligata ma senz'altro possibile per lo spettatore ateniese del 415 (Croally 1994; la posizione è ripresa anche da Goff 2009). Il fatto che Atene sia menzionata elogiativamente negli stasimi (un tratto del resto ricorrente in tragedia) è irrilevante per gli schieramenti emotivi, e per le riflessioni di carattere generale che da essi prendono spunto. Ha certo ragione Kovacs a ricordare (2018, 5 n. 10) che la guerra è per i Greci un male ubiquitario ma non assurdo e inaccettabile come nella nostra "post-nuclear age"; tuttavia il suo desiderio di mostrare come *Troiane* non siano una tragedia pacifista bensì un dramma di riflessione religiosa sulla mutevolezza della sorte umana e sui criteri della giustizia divina lo porta a sottovalutare i non pochi indizi di rappresentazione critica della guerra nel

corpus euripideo (cfr. ad es. *Cresfonte* fr. 453 Kannicht e le osservazioni relative in Di Benedetto 1971, 130 sgg.).

All'aspettativa ottimistica di un esito vittorioso, che possiamo presumere diffusa in Atene a fronte delle nuove iniziative imperialistiche della polis, *Troiane* oppongono un discorso che evidenzia come, al di là di ogni retorica bellicista, le guerre siano inumane e mostruose comunque – anche, e forse soprattutto, quando si vince. Rappresentare gli eroi di Omero come fatui e spietati predoni, una scelta così antipatriottica nel 415, è una scelta marcata, e squisitamente politica, dell'autore, e sappiamo che essa era estesa anche ai drammi perduti della trilogia di cui *Troiane* facevano parte; infatti, benché la composizione non sia del tutto perspicua, come mostra Ruth Scodel, la trilogia del 415 è senz'altro tematicamente omogenea (Scodel 1980; per una diversa opinione si veda invece Koniaris 1973). Più precisamente, nel *Palamede* l'azione si spostava nel campo greco e ruotava intorno alla viltà indegna di Odisseo – non a caso individuato anche in *Troiane* ai vv. 721-3 come il principale promotore della morte di Astianatte – che per invidia calunniava e faceva morire il suo compagno Palamede (sul punto, v. Scodel 1980, 64-121). È chiaro, mi sembra, che la rappresentazione di un eroe come Odisseo nei suoi aspetti più aspri e inumani è indizio di non poco rilievo in favore dell'opinione che vede in questo dramma una condanna a priori per tutte le guerre di conquista, anche e soprattutto quando, come nel caso dell'ateniese Euripide, ci si trovava per nascita tra i (presunti) futuri vincitori.

Collegare *Troiane* ai prodromi della spedizione siracusana non è comunque necessario per apprezzare la piena, convinta condanna della guerra che emerge dal testo: nelle parole di Cassandra, la guerra è addirittura incompatibile con l'uso della ragione:

φεύγειν μὲν οὖν χρὴ πόλεμον ὅστις εἴ φρονεῖ.

Certo, chi ragiona, la guerra la deve fuggire.

Troiane, v. 400.

La guerra è dunque un male che travalica l'orizzonte di specifiche circostanze storiche. Tuttavia nell'economia del dramma la condanna della

guerra è in qualche modo solo il punto di partenza, il dato ovvio che qualunque lettura, qualunque messa in scena non può fare a meno di valorizzare. È però di estremo interesse vedere più da vicino in che modo, e con quali presupposti, Euripide abbia scelto di articolare questi contenuti in una forma tragica.

Sul piano formale e tematico, *Troiane* sono il dramma che meglio corrisponde all'idea che l'uomo della strada sembra avere della tragedia greca: uno spettacolo statico dominato dalla morte, dalla sofferenza e dal pianto. Con curioso paradosso, come tanti stereotipi anche questo è vero e falso allo stesso tempo. È vero infatti che *Troiane* sono un dramma quasi privo di azione, cupamente dominato dall'attesa che il compimento della disfatta di Troia disperda le donne superstiti: mentre gli ultimi lutti si realizzano o vengono annunciati, Ecuba e le prigioniere troiane piangono ed esprimono a più riprese la loro angoscia. Secondo Humphrey Kitto, più precisamente, *Troiane* corrispondono, anche nel quadro della complessa tecnica euripidea, alla forma della tragedia lirica propria della fase più antica del dramma tragico (Kitto 1961³, 265-6). David Kovacs sottolinea in particolare come al di là della decisione dell'esercito greco di far morire Astianatte, prima annunciata in scena e poi eseguita fuori scena, non ci siano altri elementi di *Troiane* che rendano necessaria o preferibile l'attuale concatenazione degli episodi (Kovacs 2018, 51-2). In passato il carattere (apparentemente) non strutturato dell'azione è stato censurato da severi giudizi estetici (un esempio per tutti in Haigh 1896, 300).

Ma una lettura sensibile alle concatenazioni tematiche invita, al contrario, a considerare i tre episodi paralleli della tragedia come una sorta di esplorazione – sistematica e crescente – dei livelli di distruzione: nel primo Ecuba paventa la morte di Polissena, anticipa l'ignominia di Cassandra, ed esperisce così l'annientamento completo sul piano dei suoi affetti familiari; nel secondo, dopo la conferma della morte di Polissena, la regina assiste alla condanna di Astianatte, che annienta così anche le prospettive politiche troiane, vanificando la cauta aspettativa di una rinascita della città (vv. 701-5); nel terzo, il confronto con Elena le conferma l'impossibilità di recuperare un equilibrio anche su un piano di principio – in termini di giustizia umana o metafisica. Distrutte la famiglia e la gloria di Troia, la presentita, indenne reintegrazione di Elena nel suo contesto originario rivela alla vecchia regina l'impossibilità della speranza in una

teodicea anche solo postuma (per una discussione approfondita della logica compositiva del dramma si veda anche Albini 1976).

Se è dunque innegabile l'abbattimento attonito e inesorabile che domina *Troiane*, è però completamente falsa l'idea che il lutto statico e contemplativo rappresenti la forma tipica della tragedia greca; al contrario, la tragedia ruota normalmente intorno a un'azione drammatica saliente, esito dello scontro fra principi o obiettivi incompatibili che si incarnano nei personaggi principali, obbligati spesso a scelte laceranti. In *Troiane*, pertanto, Euripide privilegia un percorso coraggiosamente *atipico*, anche rispetto al resto della sua produzione. Lo prova, tra l'altro, la completa assenza di 'rovesciamento' (περιπέτεια): questo aspetto, che è considerato cruciale per la forma tragica da Aristotele (*Poetica* 1452b 30-2), viene valorizzato di norma dalla stessa prassi drammatica euripidea. La sua assenza è dunque estremamente marcata, e segnala, con l'eccezionalità stessa della scelta formale, il carattere estremo della situazione drammatizzata. È molto pertinente, a mio avviso, la considerazione di Francis M. Dunn, che in proposito osserva:

The play depicts the aftermath of a *monumental reversal*, the fall of Troy, where no significant change in fortune is possible for the captive women (Dunn 1993, 23; corsivo mio).

Quel 'rovesciamento' così essenziale per la dinamica tragica (dove tra l'altro esso coincide spesso con un momento di comprensione, come nell'*Edipo Re* di Sofocle) funge dunque, in *Troiane*, soprattutto da effetto di 'realizzazione', di comprensione veritativa, una comprensione riservata in primo luogo al destinatario teatrale (così Arrowsmith 1963, 53). L'eccezionalità delle scelte formali di *Troiane* emerge anche grazie al confronto con l'*Ecuba*, una tragedia anteriore di circa dieci anni che drammatizza altri aspetti della stessa materia mitica. La struttura drammatica dell'*Ecuba*, alle radici della *revenge tragedy* moderna, piega l'azione principale a una splendida esplorazione della resilienza femminile dopo la sconfitta di Troia; non a caso l'*Ecuba*, inclusa insieme a *Oreste* e *Fenicie* nella cosiddetta 'triade bizantina' euripidea, è stata per molti secoli fra i testi più letti e amati di questo drammaturgo (una sintesi dei dati in Battezzato 2018, 18-22).

Viceversa, in *Troiane* un'azione propriamente tragica è circoscritta al segmento che va dalla speranza che Astianatte possa crescere e rifondare la città (vv. 701-5) fino al momento, immediatamente successivo, in cui Taltibio annuncia la condanna a morte del bambino (v. 719). Al di là di questo subitaneo apice drammatico, l'intera tragedia è focalizzata sulle emozioni che eventi definitivi e irrimediabili suscitano nei personaggi. In primo luogo nella protagonista Ecuba, che occupa la scena senza interruzioni, riflettendo sulla fine della città, sul proprio destino e su quello delle persone non ancora scomparse. Al culmine di questo percorso, la morte di Astianatte rappresenta la fine ultima e irrimediabile di Troia, colpita anche nella possibilità di risorgere in futuro. Prima di quel momento, i momenti di interazione con Cassandra, Andromaca ed Elena, nei tre episodi del dramma, mettono la vecchia regina di fronte alle tante forme che può assumere il male prodotto dalla guerra.

Il punto di vista di Ecuba, le sue emozioni e le sue riflessioni accorate ma penetranti sono la sostanza di questa tragedia, che mi sembra giusto considerare, più di ogni altra fra le opere di Euripide che ci sono conservate, con la possibile eccezione delle *Baccanti*, un vero e proprio dramma filosofico. È proprio nelle trasformazioni del punto di vista della vecchia regina che si può cogliere con più chiarezza un percorso di evoluzione lineare, pur nell'apparente staticità dell'azione. Molti hanno sottolineato anche la staticità di Ecuba, ugualmente dolente attraverso tutta la tragedia (un orientamento su questo personaggio nel dramma in Goff 2009; v. anche Nancy 2016, 84-5).

Tuttavia, la devastazione sconsolata del prologo non è la stessa che sorregge il disordinato, irregolare compianto finale: in quell'arco di tempo, Ecuba è passata da una sofferenza irriflessa, che ancora trovava sfogo nel canto e nel lamento (μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι | ἄταξ κελαδεῖν ἀχορεύτους; “Ecco la musica di chi soffre: l'urlo di dolore per disgrazie che non vogliono danze”, vv. 120-1), a un dolore metafisico, che le fa guardare con ironia alla possibilità stessa di essere consolati dalla fama poetica (εἰ δὲ μὴ θεὸς | ἔστρεψε τᾶνω περιβαλῶν κάτω χθονός, | ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνήθημεν ἂν | μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν; “È solo perché il dio ha rovesciato e affossato la nostra terra che adesso tutti ci conoscono. Così ispiriamo il canto degli uomini a venire”, vv. 1242-5).

Il passaggio è dalla devastazione ancora possibilista (οὐ ταῦτόν, ὃ παῖ, τῷ βλέπειν τὸ κατθανεῖν· | τὸ μὲν γὰρ οὐδέν, τῷ δ' ἐνεισιν ἐλπίδες, “Essere vivi o morti non è lo stesso, figlia; la morte è il nulla, nella vita c'è speranza“, vv. 632-3) alla disperazione assoluta, che della vita considera con scetticismo anche i valori supremi – come nelle parole pronunciate davanti al cadavere di Astianatte:

εἰ μὲν γὰρ ἔθανες πρὸ πόλεως ἤβης τυχῶν | γάμων τε καὶ τῆς ἰσοθέου
τουραννίδος, | μακάριος ἦσθ' ἄν, εἴ τι τῶνδε μακάριον.

Se fossi morto per la patria, dopo aver raggiunto l'età adulta, le nozze, il potere che rende simili agli dei, avresti conosciuto la felicità – se in queste cose può esserci felicità.

Troiane, vv. 1168-70.

La chiave di lettura di *Troiane*, questa la mia idea di fondo, è che alla non-azione evenemenziale del dramma corrisponda di fatto un'azione filosofica di decostruzione, un percorso di comprensione graduale con cui Ecuba esperisce e segue il crollo, determinato dalla guerra, di ogni possibile ordine simbolico. William Arrowsmith sottolinea la componente di agnosticismo critico comune a tutto il teatro euripideo:

The immediate, salient fact of Euripides' theater is the assumption of a universe devoid of rational order, or of an order incomprehensible to men. And the influence of Aristotle is nowhere more obvious than in the fact that this aspect of Euripides' theater is the one least often recognized or acted upon by critics. Yet it is stated both explicitly and implicitly from play to play throughout Euripides' lifetime (Arrowsmith 1963, 36).

L'esito della distruzione – conosciuta non di lontano come nei racconti epici o nei dipinti, ma vissuta come esperienza diretta (καὶ τὸν φυτουργὸν Πρίαμον οὐκ ἄλλων πάρα | κλύουσ' ἔκλαυσα, τοῖσδε δ' εἶδον ὄμμασιν | αὐτῇ κατασφαγέντ' ἐφ' ἐρκείω πυρᾷ; “Ho pianto Priamo, il loro padre, e non al sentirne raccontare la morte: l'ho visto con questi occhi sgozzato sull'altare della casa“, vv. 481-3) – permette alla protagonista di prendere graduale coscienza della precarietà convenzionale che smaschera come vacui e irrisori i sistemi simbolici e i valori che essi esprimono. Le regole che gli uomini si sono dati, e da cui fanno derivare le virtù e l'orgoglio

della loro presunta eccellenza, in realtà non valgono, e non sono mai state valide, perché sono sempre state disattese o tutt'al più esibite come schermatura ideologica: l'azione del dramma mostra, e Ecuba comprende bene, che gli impulsi irrazionali – la violenza, l'avidità, il desiderio di potere e di sesso – sono i veri e unici principi guida di un mondo in cui la bellezza e la gioia sono solo momentanea illusione:

θητηῶν δὲ μῶρος ὅστις εὖ πράσσειν δοκῶν | βέβαια χείρει· τοῖς τρόποις
γὰρ αἰ τῦχαι, | ἔμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε | πηδῶσι.

È folle chi sta bene e soddisfatto pensa che così sarà sempre. La fortuna si comporta come un uomo impazzito – salta ora qua ora là.

Troiane, vv. 1203-6.

Le tappe di questa decostruzione si estendono gradatamente a ogni possibile ambito dell'ordine simbolico. In primo luogo, i valori della guerra: Troia non è stata sconfitta da Achille, da quel coraggio militare nobile e disinteressato che l'epica ci ha abituati a considerare il vertice di tutte le virtù, ma da un raggio ignobile (δόλιον ... ἄταν; "la rovina di un inganno", v. 530), che si risolve subito dopo in carneficina di vittime indifese (σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι | Φρυγῶν ἔν τε δεινίοις | καρῶτομος ἐρημία; "Uomini sgozzati agli altari, teste | mozzate nelle camere: Troia | è un deserto", 562-4). Presso i vincitori, che sono di fatto truffatori e vigliacchi, il valore militare non ha corso; esso resta quindi una prerogativa degli sconfitti, che non a caso non hanno nemmeno saputo immaginare l'abominio dell'inganno e sono i soli ad aver combattuto nel rispetto delle regole. Ma è significativo che le sole parole di lode per il valore militare siano in bocca a Cassandra (v. 386 sgg.; v. 394 sgg.; vv. 401-2), che si esprime attraverso continui paradossi e che suggerisce pertanto anche una lettura ironica di quelle affermazioni (sul problema v. Mueller-Goldingen 1996, 37-9; non a caso le riprese contemporanee del dramma insistono spesso su questa dimensione nell'intero episodio di Cassandra: Goff 2009, 100).

Anche la virtù civile non è premiata: le virtù domestiche di Andromaca, che il personaggio ripercorre con un sussiego forse poco opportuno (vv. 645 sgg.), sono in realtà sciorinate dal personaggio proprio per mostrare come anch'esse non siano state capaci di garantire niente se non ulteriore

sciagura (vv. 657-60). L'obbligo di una nuova vita accanto al figlio dell'assassino di Ettore sottolinea solo la fungibilità di quelle virtù, che in un mondo alla rovescia come quello degli sconfitti hanno solo il paradossale 'vantaggio' di far crescere il pregio della schiava.

In terzo luogo, la giustizia non ha corso. E infatti Elena vince anche se perde: è questo il senso della scena agonale (v. 903 sgg.), in cui Ecuba si assicura una indubitabile vittoria argomentativa ma non può fare a meno di anticipare (come suggerisce la splendida gnome del v. 1051, οὐκ ἔστ' ἐραστής ὅστις οὐκ αἰεὶ φιλεῖ; "Non c'è amante che non ami sempre", e come lo spettatore sa dal IV libro dell'*Odissea*) che l'atteggiamento seduttivo della sua avversaria finirà per avere la meglio su Menelao, rappresentato come marito burbanzoso ma tendenzialmente pronò al desiderio. Sull'episodio di Elena orienta Kovacs 2018, 261-6: alla maggioranza degli studiosi, che ammettono la prevalenza di Elena sul piano dei fatti, anche se non in termini etici e simbolici, si contrappone Michael Lloyd, che sottolinea come la decisione iniziale di Menelao, che intende punire Elena dopo il ritorno a Sparta, non sia smentita mai durante l'episodio (Lloyd 1984). Ma è difficile postulare la totale indipendenza, nella sensibilità del pubblico antico, dalla versione odissiacca, che mostra Elena a Sparta, felicemente pacificata col marito. In tal senso la visione che il Coro ha di Elena mentre si specchia sulla nave durante il viaggio di ritorno anticipa l'ineffettualità delle sciagure che solo in teoria incombono su di lei: se non è ironica, la perifrasi Διὸς κόρη ("figlia di Zeus") con cui la bellissima e volubile donna viene definita dal Coro al v. 1109, sottolinea l'imperturbabilità e la distanza del personaggio dalle vicende del popolo da lei stessa avviato alla rovina.

Ma la crisi della giustizia umana non è tutto: oltre al venir meno di questa fondamentale tutela delle vittime, anche la giustizia divina sembra scomparsa. La volontà personale e l'intercessione degli dei sono sì evocate e riconosciute, ma solo per mostrare che gli dei sono in ultima analisi indifferenti al destino degli uomini e ai valori morali sulla terra; per loro stessa ammissione, essi sono volubili nei loro affetti (Poseidone nel prologo chiede stupito ad Atena: μισεῖς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὄν ἄν τύχης; "Odi e ami senza misura, come capita?", v. 68), e anche quando scelgono di unirsi agli uomini, il legame che ne risulta, pure gratificante e prestigioso per questi ultimi (ὥς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας

[*scil.* Ἐρωϋς], θεοῖσιν | κῆδος ἀναψάμενος; “di che grandiosa corona | hai [*scil.* Amore] cinto Troia per quel legame con gli dei!”, vv. 844-5), non sarà utile nel momento del bisogno.

È questo il senso dello struggente secondo stasimo, in cui gli amori di Zeus e di Aurora per i troiani Ganimede e Titono si rivelano come una svolta positiva solo per i due ragazzi, che vengono assorbiti anch’essi in un’aura di olimpica indifferenza di fronte alla rovina della madrepatria (τὰ δὲ σὰ δροσόεντα λουτρὰ | γυμνασίων τε δρόμοι | βεβᾶσι, σὺ δὲ πρόσωπα νεα- | ρὰ χάρισι παρὰ Διὸς θρόνοις | καλλιγᾶλανα τρέφεις; “Sono scomparsi i tuoi freschi lavacri, | le piste dei ginnasi – ma il tuo volto | è sempre bello, giovane, sereno | vicino al trono di Zeus”, vv. 833-7. Non condivido assolutamente la lettura di Ann Burnett, secondo cui il richiamo alla passata prosperità di Troia potrebbe suggerire una lettura della tragedia come punizione della passata superbia di Ecuba (Burnett 1977).

La crisi che investe i vari piani delle assiologie tradizionali, infine, si estende a comprendere anche la visione metafisica del mondo: anche l’ordine simbolico garantito dalla religione, infatti, è dissolto. Anche il rito perde la sua funzione primaria di consolazione individuale e di supporto alla coesione comunitaria. Non a caso la componente rituale, che pure ha immenso rilievo in *Troiane*, appare solo attraverso il filtro distorto della parodia o della decostruzione: si pensi al canto nuziale di Cassandra, che reagisce allo stupro subito (ma anche alla prospettiva delle nozze forzate, come pure alla consapevolezza della morte futura sua e di altri) con la simulazione di un rituale gioioso, in cui i rapporti tra significante e significato sono capovolti e orrendamente pervertiti (v. 308 sgg.). Si pensi anche allo stesso compianto finale sul cadavere di Astianatte (v. 1167 sgg.): come ha persuasivamente mostrato Luigi Battezzato, anche lì il rito è presupposto solo per essere negato: lungi dal porsi al centro di un moto di ricostruzione collettiva, l’esecuzione ‘anomala’ del lamento funebre evidenzia l’isolamento disperato della protagonista, e l’impossibilità di un superamento della devastazione (Battezzato 1995, 152-7).

A monte di tutto, il crollo dell’ordine simbolico esplorato nel dramma trova una sua radice unitaria in una complessiva crisi del *logos*, inteso nelle sue tante accezioni: una crisi segnata in primo luogo dall’irrelevanza della ragione per gli eventi umani, giacché il mondo si rivela sospinto da

impulsi irrazionali che finiscono per danneggiare i loro stessi soggetti (come nel caso di Menelao, che è vittima di Elena *due volte*; o nel caso di Agamennone, che uccide chi ama per il bene di chi non ama, vv. 370-3). Il mondo è completamente irrazionale, il mondo è dominato dal male, dunque il male è un effetto della mancanza di ragione: questo sillogismo non è mai espresso, ma è il solo strumento che permetta di spiegare alcune affermazioni marcate e spiazzanti di Ecuba. Ad esempio quando la vecchia regina condanna, in modo reciso e in ultima analisi paradossale, la prevalenza delle emozioni sulla ragione come criteri di scelta (οὐκ αἰνῶ, φόβον | ὅστις φοβεῖται μὴ διεξελθῶν λόγῳ; “È inaccettabile la paura che agisce senza il filtro della ragione”, vv. 1165-6). E, soprattutto, la strana, perturbante, bellissima preghiera a Zeus, da cui emerge l’urgenza di un principio regolatore del mondo basato sulla ragione:

ὦ γῆς ὄχημα κάπτι γῆς ἔχων ἔδραν, | ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι, |
 Ζεὺς εἶτ' ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν, | προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ
 δι' ἀπόφου | βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις.

Tu che sostieni il mondo e che nel mondo hai dimora, chiunque tu sia, inconcepibile enigma, che tu sia Zeus o necessità della natura o pensiero degli uomini, io ti prego: tutte le cose mortali le governi secondo giustizia, procedendo in silenzio lungo il tuo percorso.

Troiane, vv. 884-8.

La mia traduzione presuppone qui la proposta di David Kovacs, che interpreta il v. 886, come un tricolon disgiuntivo omogeneo, ellittico della prima disgiuntiva εἶτε: la versione antropomorfa chiamata “Zeus” sarebbe solo una delle possibilità di interpretare la forza che governa il mondo, altrimenti spiegabile in termini di astrazione naturalistica o filosofica (Kovacs 2018, 271 che segue la traduzione di Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff e di Langholf 1971, 134). In ogni caso, l’inaudita preghiera di Ecuba va letta a mio giudizio come espressione esasperata e paradossale della perdita di fiducia in un ordine già familiare del mondo, crollato il quale diviene possibile, di necessità, ogni altra visione del trascendente, anche la più lontana dal sentire comune.

La crisi del *logos*, inevitabilmente, riguarda anche la parola come strumento di comunicazione e di espressione: abbiamo visto il ruolo

risibile che il testo accorda all'argomentazione, come pure l'esaurirsi della funzione consolatoria propria della parola poetica e del lamento rituale. E infatti una delle battute più significative del dramma Ecuba la pronuncia dopo aver avuto la notizia della morte di Polissena: οὕτω δὲ κἀγὼ πόλλ' ἔχουσα πῆματ'α | ἄφθογγός εἰμι καὶ παρεῖσ' ἔχω στόμα; "i miei dolori sono tanti, io non ho più voce, la mia bocca è inerte" (vv. 694-5) – una battuta da cui traspare l'inadeguatezza dello stesso codice linguistico e culturale di fronte a una sofferenza che travalica ogni possibile espressione. Non stupisce insomma che alla fine del suo percorso di rovina e di riflessione Ecuba tenti il suicidio (v. 1282). Il fatto che ella venga sottratta alle fiamme per ordine di Taltibio non fa che confermare questa lettura disumanizzante: come già affermato a proposito di un possibile suicidio di altre prigioniere (μη τὸ ταῖσδε πρόσφορον | ἐχθρὸν δ' Ἀχαιοῖς εἰς ἔμ' αἰτίαν βάλῃ; "non voglio che mi venga data la colpa di una cosa che farebbe onore a queste donne, ma sarebbe molto sgradita ai miei capi", vv. 304-5), Taltibio non protegge le donne in nome di valori umani, ma solo perché esse non sono ormai altro che un bene di cui gli è stata affidata la custodia e di cui pertanto egli è responsabile di fronte all'autorità.

In generale, trovo condivisibile la lettura che di questa tragedia fornisce Adrian Poole, che vi ravvisa la volontà, da parte di Euripide, di esplorare una crisi radicale che investe tutti gli ambiti della civiltà ateniese classica:

But reversal, in a larger sense (*metabolé*, as at l. 615, rather than *peripeteia*), also provides the most vital image of consciousness that the play dramatizes. It differs considerably from the quality of Sophoclean reversal, that forms a crisis and climax long prepared for and worked towards. There is no such temporal process here. The whole play is one instant, one reversal. By reversal, I mean *that all-embracing moment of shock, awe and recognition, at which we realize that one world has given way to another*. It is the moment of dislocation from one reality to another, from dream to nightmare (Poole 1976, 283, corsivo mio).

Il quadro complessivamente nichilistico che emerge da questa lettura è confermato e *contrario* anche da un'altra considerazione: se è vero che il mondo è retto solo da impulsi primari che sarebbe facile qualificare come 'bestiali' – volontà di potenza e di piacere – è in realtà solo alle radici

‘animali’ dell’umano che si possono ricondurre alcuni dei più intensi e autentici spunti positivi dell’esperienza, cui il testo allude in un modo che è tanto più efficace quanto più dimesso e discreto. L’affetto che lega Ecuba alle donne è quello di un uccello che gorgheggia insieme ai suoi piccoli (vv. 146-7); il bambino impaurito è un “pulcino” (νεοσσός, v. 751) che cerca il riparo dell’ala; l’amore di Andromaca per Ettore è teneramente assimilato a quello di una “cavalla”, che una volta privata della sua compagna non riesce più a lavorare (vv. 669-70). Qualificare come bestiali gli impulsi distruttivi è insomma un effetto dell’ideologia immanente al nostro linguaggio, non certo delle intenzioni poetiche di Euripide. In *Troiane* gli animali sono *illustrans* della vittima innocente, e solo a loro somiglia tutto quanto nell’uomo si possa veramente considerare ‘umano’.

Parallelamente, un’attenzione struggente è dedicata alla dimensione fisica della persona e alla quotidianità più umile dell’esistenza: la descrizione dello scudo di Ettore, con l’impronta del braccio nell’impugnatura e le tracce di “sudore sul bordo” (ἵτυός τ’ ἐν εὐτόρνοισι περιδρόμοις ἰδρώς, v. 1197), presuppone una visione dell’eroismo antipodica rispetto al roboante e disonesto discorso dei vincitori – una visione dove l’eroismo non è *aristia* ma fatica quotidiana (ὄν ἐκ μετώπου πολλάκις πόνους ἔχων | ἔσταζεν Ἐκτωρ προστιθείς γενειάδι; “Ettore spesso, combattendo, ti accostava al mento, e il sudore gli stillava dalla fronte”, vv. 1198-9) e dove l’amore si allarga ad accogliere anche i segni più umili dell’esistenza (ὡς ἡδύς ἐν πόρπακι σῶι κείται τύπος; “È dolce l’impronta che è rimasta nell’impugnatura”, v. 1196). Euripide mostra qui una sensibilità e un’attenzione per le tracce degli affetti che richiama, a millenni di distanza, la Virginia Woolf di *Jacob’s Room* o di *To the Lighthouse*.

Nota dell’Autore

Il testo di *Troiane* è quello di David Kovacs (Oxford 2018). Le traduzioni sono mie, e riprendono, con lievi modifiche, la versione messa in scena nell’ultima stagione del Teatro greco di Siracusa (Grilli 2019). Questo saggio sviluppa la *Nota del traduttore* scritta per la stessa occasione (Grilli 2019).

Bibliografia

Albini 1976

U. Albini, *Linee compositive delle Troiane*, in O. Longo (a cura di), *Euripide: Letture critiche*, Milano 1976, 153-162.

Arrowsmith 1963

W. Arrowsmith, *A Greek Theater of Ideas*, "Arion", 2.3 (1963), 32-56.

Battezzato 1995

L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.

Battezzato 2018

Euripides, *Hecuba*, ed. by L. Battezzato, Cambridge 2018.

Burnett 1977

A. Burnett, *Trojan Women and the Ganymede Ode*, "Yale Classical Studies" 25 (1977), 291-316.

Corsini 1991

E. Corsini, *Aspetti della pace in Aristofane*, R. Uglione (a cura di), *La pace nel mondo antico*, Atti del convegno nazionale di studi (Torino, 9-10-11 aprile 1990), Torino 1991, 73-93.

Croally 1994

N.T. Croally, *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge 1994.

Di Benedetto 1971

V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.

Dunn 1993

F.M. Dunn, *Beginning at the End in Euripides' Trojan Women*, "Rheinisches Museum", 136.1 (1993), 22-35.

van Erp Taalman Kip 1987

A.M. van Erp Taalman Kip, *Euripides and Melos*, "Mnemosyne" 40 (1987), 414-419.

Goff 2009

B. Goff, *Euripides. Trojan Women*, London 2009.

Grilli 1992

A. Grilli, *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa 1992.

Grilli 2019

Euripide, *Le Troiane*, trad. di A. Grilli, Fondazione Inda, Siracusa 2019, 102-132.

Goff 2009

B. Goff, *Euripides: Trojan Women*, London 2009.

- Haigh 1896
A.E. Haigh, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford 1896.
- Kitto 19613
H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy: A Literary Study* [1939], London 1961³.
- Koniaris 1973
G.L. Koniaris, *Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – A Connected Tetralogy? A Connected Trilogy?*, "Harvard Studies in Classical Philology" 77 (1973), 85-124.
- Kovacs 1997
D. Kovacs, *Gods and Men in Euripides' Trojan Trilogy*, "Colby Quarterly" 33 (1997), 162-176.
- Kovacs 2018
Euripides, *Troades*, ed. with intr. and comm. by D. Kovacs, Oxford 2018.
- Langholf 1971
V. Langholf, *Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien*, Göttingen 1971.
- Lloyd 1984
M. Lloyd, *The Helen scene in Euripides' Troades*, "Classical Quarterly" 34 (1984), 303-313.
- Lloyd-Jones 1971
H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley 1971.
- Mueller-Goldingen 1996
C. Mueller-Goldingen, *Die Kassandraszene in Euripides' Troades (308-461)*, in H. Becker, C. Mueller-Goldingen (Hg.), *ΛΗΝΑΙΚΑ*, Festschrift für Carl Werner Müller zum 65. Geburtstag am 28. Januar 1996, Berlin 1996, 33-51.
- Nancy 2016
C. Nancy, *Euripide et le parti des femmes*, Paris 2016.
- Poole 1976
A. Poole, *Total Disaster: Euripides' the Trojan Women*, "Arion" 3.3 (1976), 257-287.
- Roisman 1997
J. Roisman, *Contemporary allusions in Euripides' Trojan Women*, "SIFC" 15 (1997), 38-47.
- Romilly 1961
J. de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris 1961.
- Schöll 1839
A. Schöll, *Beiträge zur Geschichte der griechischen Poesie*, Berlin 1839.
- Scodel 1980
R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.

Xanthaki-Karamanou 2010

G. Xanthaki-Karamanou, *The Persae of Aeschylus and the Troades of Euripides: a similar approach to the war on the part of the defeated?*, in J.F. González Castro et alii (eds.), *Perfiles de Grecia y Roma*, Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos, Valencia, 22 al 26 de octubre de 2007, Madrid 2010, 735-741.

English abstract

This paper is an attempt to interpret the peculiarly static and asyndetic structure of Euripides' *Trojan Women*, as well as its overtly pessimistic stance, as a reflection of the philosophical crisis undergone by late 5th c. Athenian culture. At the peak of its power, Athenian democracy fails more and more to give birth to political projects that can grant the *polis* both its growing prosperity and a cultural identity consistent with traditional axiologies. The consequences of war, as they are shown in this text, may be read as a philosophical metaphor: what war destructs are not only human lives and the bonds of families and political communities, but the very possibility of an ethical order whatsoever. Hence Hecuba's disillusioned, desperate glance on what remains of all forms of symbolic order: military valour, social behaviours, human justice and the ultimately ineffective or irrelevant power of the gods.

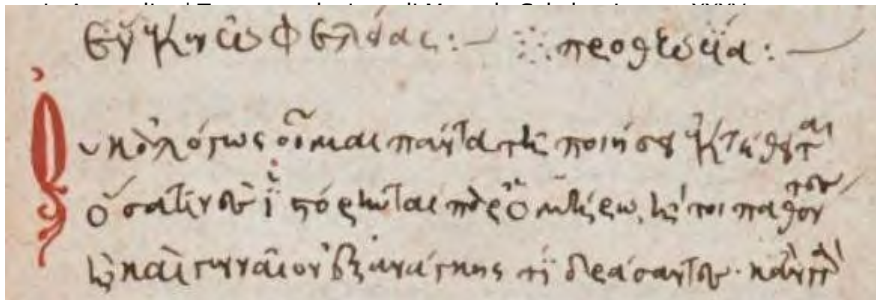
key words | Euripides, Trojan Women; Greek tragedy; Greek philosophy; Pessimism and Greek tragedy; Late 5th century BCE Ethics.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)

Azione come praxis

Riflessioni su scienza e conoscenza in Manuele Gabalas

Francesco Monticini



Matteo di Efeso, *De erroribus Ulixis*, incipit. London, British Library, Burney 114 (XIV sec.), f. 132r (dettaglio).

Thus conscience does make cowards of us all,
and thus the native hue of resolution
is sicklied o'er with the pale cast of thought,
and enterprises of great pitch and moment
with this regard their currents turn awry,
and lose the name of action.
W. Shakespeare, *Hamlet*, III 1, vv. 91-96.

Con le due prime celebri *Critiche* di Immanuel Kant il pensiero occidentale ha indubbiamente compiuto un fondamentale progresso nella sistematizzazione di una caratteristica sostanziale dell'interiorità umana: la ragione non serve solo a dirigere la conoscenza, ma pure l'azione. Esistono dunque una ragione teoretica e una ragione pratica. D'altronde, l'individualità si compone non solo di una più o meno lunga serie di nozioni astratte, ma anche di scelte; potremmo anzi dire che le scelte contribuiscono a denotare il singolo come veri e propri tratti somatici, in costante evoluzione.

Accanto al grave problema dei limiti delle due ragioni – in altri termini, della nostra reale capacità di conoscere e di agire – esiste però l’immensa questione della loro interazione. Questo contributo si ripromette di analizzare il tema mediante la lettura e il commento di un testo del bizantino Manuele Gabalas, metropolita di Efeso. Come si vedrà, proprio la nozione di scienza, intesa come vertice di contatto fra conoscenza e azione umana, si porrà al centro della trattazione.

Si può dire che nel pensiero greco non si parli propriamente di *theoria* (‘osservazione’, ‘contemplazione’) e di *bios theoretikos* prima di Platone e di Aristotele. Servono infatti quattro requisiti perché si possa parlare propriamente di *theoria* (i quali compaiono solamente, seppure declinati in maniera differente, con questi due pensatori). Si intendono: una giustificazione etica della superiorità della conoscenza rispetto alle altre attività umane; una chiara distinzione psicologica ed epistemologica della *theoria*, concepita come connessa a una facoltà superiore e immortale quale l’intelletto e come ben distinta dalle altre capacità sensitive e cognitive umane; una definizione cosmologica e ontologica delle entità contemplate come elementi divini superiori; la concezione di un’analogia fra l’attività del filosofo e quella di un’effettiva contemplazione o spettacolo (Bénatouïl, Bonazzi 2012, 4-5). Nel caso di Platone, il tema della *theoria* compare principalmente nel *Timeo* – oltreché nel *Fedone*, nel *Fedro*, nella *Repubblica* e nel *Filebo* – in riferimento alla dimensione delle idee. Aristotele, invece, si occupa della questione anzitutto nell’*Etica Nicomachea*, per l’esattezza nel sesto e nel decimo libro. Lo Stagirita, però, prima di trattare di *theoria*, affronta il concetto complementare di ‘azione’ (*praxis*) che tiene a distinguere da quello correlato di ‘produzione’ (*poiesis*). Così si legge nel testo aristotelico:

πράξεως μὲν οὖν ἀρχὴ προαίρεσις – ὅθεν ἡ κίνησις ἀλλ’οὐχ οἷ ἕνεκα –
προαιρέσεως δὲ ὄρεξις καὶ λόγος ὁ ἕνεκά τινος. [...] διάνοια δ’αὐτὴ οὐθὲν
κινεῖ, ἀλλ’ἡ ἕνεκά του καὶ πρακτικὴ· αὐτὴ γὰρ καὶ τῆς ποιητικῆς ἄρχει·
ἕνεκα γὰρ του ποιεῖ πᾶς ὁ ποιῶν, καὶ οὐ τέλος ἀπλῶς (ἀλλὰ πρὸς τι καὶ
τινός) τὸ ποιητὸν, ἀλλὰ τὸ πρακτόν. ἡ γὰρ εὐπραξία τέλος, ἡ δ’ὄρεξις
τούτου.

Il principio dell'azione è dunque la scelta – principio in quanto causa efficiente, non in quanto causa finale – e i principi della scelta sono il desiderio e il calcolo indirizzato a un qualche fine. [...] Il pensiero da solo non mette in movimento nulla, a meno che non sia indirizzato a un fine e, quindi, non sia un pensiero che concerne l'azione. È questo a dirigere pure l'attività produttiva: chi produce lo fa in vista di un qualche fine; il prodotto però non è un fine puro (in quanto è, anzi, un fine relativo e di qualcosa di determinato), mentre lo è ciò che è oggetto dell'azione. Il comportamento etico è un fine in senso assoluto e il desiderio, allora, a quello tende. Arist. *Eth. Nic.* VI 2 1139a-b 31-4 (il testo greco è tratto da Zanatta 2002, 390).

In buona sostanza, entrambe, *praxis* e *poiesis*, sono volte a un fine (sono quindi mosse da un pensiero pratico), ma si differenziano proprio per la qualità del loro fine: assoluto nel caso della *praxis*, contingente in quello della *poiesis*. L'etica è allora sempre *praxis* e mai *poiesis*, poiché possiede una finalità autoreferenziale: si realizza all'interno del soggetto agente e non è rivolta alla creazione di un elemento altro.

In merito alla *theoria*, Aristotele afferma:

εἰ δ' ἔστιν ἡ εὐδαιμονία κατ' ἀρετὴν ἐνέργεια, εὐλογον κατὰ τὴν κρατίστην· αὕτη δ' ἂν εἴη τοῦ ἀρίστου. εἴτε δὴ νοῦς τοῦτο εἴτε ἄλλο τι, [...] ἡ τοῦτου ἐνέργεια κατὰ τὴν οικεῖαν ἀρετὴν εἴη ἂν ἡ τελεία εὐδαιμονία. ὅτι δ' ἔστι θεωρητικὴ, εἴρηται.

Se la felicità è un'attività secondo virtù, è verosimile che sia secondo la più alta: sarà dunque la virtù di quanto esiste di migliore. Che quanto esiste di migliore sia l'intelletto o qualcos'altro [...], la sua attività secondo la virtù che gli è propria consisterà nella perfetta felicità. Che si tratti di un'attività contemplativa lo abbiamo già affermato.

Arist. *Eth. Nic.* X, 7 1177a 12-18 (ed. Zanatta 2002, 662-664).

Precisiamo che il riferimento interno è, probabilmente, al frammento VI del *Prorettico* (Zanatta 2002, 1099, 4). Aristotele afferma dunque che la contemplazione è l'attività più felice per l'essere umano perché, come andrà argomentando nel prosiegua del suo discorso (Zanatta 2002, 1097-1098; Roochnik 2009, 69-82), è la più alta (in quanto affine

all'intelletto), la più continua (in quanto la più immateriale e, quindi, quella che meno necessita del macchinoso passaggio dalla potenza all'atto), la più piacevole (i piaceri della filosofia sono i più puri e i più certi), la più bastevole a se stessa (non coinvolge alcun elemento estraneo), l'unica amabile di per sé (la contemplazione non crea che ulteriore contemplazione), l'unica non attinente a occupazioni pratiche (come invece, inevitabilmente, lo si è visto prima, ogni virtù etica).

Sul tema della contemplazione, la speculazione successiva ai due massimi filosofi greci, anche ben oltre l'avvento del cristianesimo, non riuscirà a non presupporli, tentando da un lato di confutarli (si pensi alla scuola stoica), dall'altro di riprenderli, armonizzandoli fra di loro (è il caso del neoplatonismo). Con lo stoicismo, in effetti, la contemplazione si fonde all'azione e i due elementi acquistano pari dignità (Bénatouïl, Bonazzi 2012, 8-9). Con la filosofia di Plotino invece – e così lungo tutto il corso dell'esperienza neoplatonica tardoantica – il concetto di *theoria*, pur inserito in un contesto di ascendenza platonica, risente fortemente della definizione aristotelica (Bénatouïl, Bonazzi 2012, 11; Linguiti 2012, 183-197). Lo Stagirita, comunque, mantiene un ruolo primario nella prospettiva della nostra presentazione – e per questo gli abbiamo dedicato questa lettura preliminare – proprio per aver affiancato al concetto di *theoria* quello complementare di *praxis* (nonché, di *poiesis*).

Veniamo dunque al personaggio di cui intendiamo trattare, ovvero Manuele Gabalas, alias Matteo di Efeso. Nacque nella seconda metà del XIII secolo, tra il 1271 e il 1272, a Filadelfia, in Asia Minore. Visse in quell'età decisamente complessa – che segnò la storia di Bisanzio a partire dalla riconquista di Costantinopoli (1261), a seguito della quarta crociata e della parentesi dell'impero latino – cui si è soliti riferirsi con l'epiteto 'rinascenza paleologa' (la definizione è indicata fra virgolette perché, a nostro avviso, decisamente errata e fuorviante: Monticini c.s.a, Monticini c.s.b). Ricevette una prima educazione su testi religiosi e profani dal proprio padre spirituale, il celebre metropolita di Filadelfia Teolepto (Constantinides Hero 1994, 17-18), di cui fu *anagnostes*, diacono e *protonotarios*.

Conviene spendere qualche parola su Teolepto di Filadelfia. Questo personaggio è noto non soltanto per la sua strenua opposizione agli

scismatici arseniti (ovvero i seguaci del patriarca Arsenio Autoreiano, ribellatosi all'usurpazione di Michele Paleologo a scapito della famiglia dei legittimi sovrani di Nicea, i Lascaris), ma pure per i suoi scritti in merito alla questione della preghiera, che certo non mancarono di influenzare il suo allievo Manuele. Le idee di Teolepto in materia, per quanto molto spesso originali, si accostano a quelle dei monaci esicasti del monte Athos, che praticavano la cosiddetta preghiera del cuore. Attorno all'esicasmo, come noto, si svilupperà alcuni decenni più tardi una controversia che si concluderà con un sinodo presieduto dall'imperatore Andronico III Paleologo nel 1341 e che vedrà contrapposti teologi della caratura di Barlaam di Seminara e Gregorio Palamas. Secondo Teolepto, la preghiera altro non sarebbe che il frutto delle tre potenze psicologiche che dimorano nell'essere umano, ovvero la mente, la parola interiore e lo spirito. La ripetizione ininterrotta del nome divino, unificando quelle tre potenze dell'anima a immagine della Trinità, permetterebbe di accostare Dio attraverso l'amore, dopo aver abbandonato il pensiero degli enti sensibili (Rigo 2008, LXXXIII-LXXXIV). Come vedremo, per quanto Gabalas rifiuterà le tesi teologiche portate in difesa dell'esicasmo da Palamas, non mancherà di ribadire convinzioni sostanzialmente in linea col suo maestro Teolepto (Congourdeau 1991, 446-459).

Tra il 1309 e il 1310, Manuele Gabalas si recò una prima volta a Costantinopoli come messo per organizzare la difesa della propria città natale contro i Turchi. Ebbe allora modo di entrare in contatto con i maggiori intellettuali residenti nella Polis e di fare enormi progressi e nella sua conoscenza dell'attico e nella pratica di varie prove di eloquenza. Ma sarà soltanto negli anni venti che il nostro autore si affermerà tra i maggiori sapienti della Bisanzio coeva, quando soggiognerà per circa dieci anni nella capitale in veste di cartofilace (*chartophylax*) di Filadelfia. Non sappiamo se in quel periodo tenne dei corsi nel monastero in cui viveva: di certo, come possiamo ricavare da alcune sue lettere, fu precettore di Michele Filantropeno (Trapp 1976-1996, 29775), così come di Giovanni Cumno, figlio del più noto Niceforo, poi scomparso prematuramente (Mergiali 1996, 100). Gabalas fu molto legato anche alla sorella di Giovanni, Irene Eulogia Cumnena (andata in sposa giovanissima al despota Giovanni Paleologo e rimasta vedova ad appena sedici anni), con la quale aveva condiviso del resto il padre spirituale, cioè Teolepto (Mergiali 1996, 103-105).

Proprio di Niceforo Cumno (Verpeaux 1959; Kazhdan 1991, 433-434), a sua volta intimo di Teolepto di Filadelfia, Gabalas divenne allievo a Costantinopoli. Si tratta di un elemento certamente importante ai fini della nostra ricerca. Niceforo Cumno infatti, per quanto essenzialmente versato nello studio della fisica, si dedicò pure alla speculazione attorno alle facoltà psicologiche dell'uomo. A questo proposito, ci restano due opere scritte di suo pugno: la *Confutazione di Plotino sull'anima* e *Sull'anima vegetativa e sensibile* (Chrestou 2002). In questi trattati Cumno riprende moltissimi temi cari ai neoplatonici – che comunque, come si evince dal primo dei due titoli, intende confutare – *in primis* la sensazione (*aisthesis*) e l'immaginazione (*phantasia*). L'unico elemento propriamente neoplatonico che l'autore è disposto a salvare è la *theoria*, ammettendo così la possibilità di una conoscenza intuitiva degli intelligibili. È evidente che si tratta di un'operazione teorica che, come certo non sfuggiva all'autore, spalanca le porte alla percezione mistica (Verpeaux 1959, 141-146; Kakavelaki 2014, 78-84).

Nel corso della propria vita, Manuele Gabalas si occupò principalmente di teologia e di retorica, mantenendo sempre un debole per Omero, per il quale dimostrò un apprezzamento non solamente estetico: oltre a un'introduzione a questo autore, redasse infatti anche una sorta di parafrasi – cristianizzata al punto da non contenere alcun riferimento agli antichi dei – delle peregrinazioni di Ulisse (Vianès-Abou Samra 2003, 461-480; Pontani 2015, 420-421; Silvano 2017, 217-238). Il fatto che la lingua utilizzata in quest'opera non fosse l'attico, bensì il greco corrente della classe colta bizantina del tempo, la rese certo fruibile anche a tutti coloro che non erano in possesso di un'educazione grammaticale e retorica particolarmente elevata (Fryde 2000, 163-164). Di Gabalas ci restano poi sessantatré lettere (Reinsch 1974), un'orazione dedicata all'imperatore Andronico II Paleologo e tre monodie. Nella disputa fra eruditi che ebbe luogo intorno alla metà degli anni venti tra Niceforo Cumno e Teodoro Metochita – gran logoteta dell'impero – il nostro autore prese le parti del primo, privilegiando uno stile retorico fondato sulla chiarezza piuttosto che sulla complessità (queste infatti le due posizioni in seno alla contesa). In verità questa lite, per quanto sviluppatasi attorno al tema dell'eloquenza e ben presto spostatasi sulla validità degli studi astronomici, affondava le proprie radici in attriti personali fra i due contendenti (Ševčenko 1962). Volendo ottenere alcuni favori, tuttavia,

Gabalas non esitò ad avvicinarsi in seguito, per l'intermediazione di un altro erudito, Giuseppe il Filosofo, proprio a Metochita, suscitando per questo l'indignazione di Cumno, che tentò d'altronde di riconciliare con il suo avversario.

Nel 1329 il nostro autore fu nominato metropolita di Efeso e mutò il suo nome in Matteo; non riuscì però a prendere fisicamente possesso del proprio seggio episcopale prima di una decina di anni, essendo la città già caduta in mano agli Ottomani e risultando assai arduo ogni collegamento con la capitale bizantina. Per questo, egli trascorse gli anni compresi tra il 1332 e il 1337 nella città tracia di Brysis. Anche quando, nel 1339, riuscì finalmente a raggiungere Efeso, dovette far fronte a numerose difficoltà, *in primis* l'ostilità dei musulmani locali. Causa la sua opposizione alla teologia palamita nel corso dell'omonima controversia (che coincise con la guerra civile fra Giovanni V Paleologo e Giovanni VI Cantacuzeno, combattuta fra il 1341 e il 1347), fu infine privato del proprio seggio episcopale. Erano i primi anni cinquanta del Trecento; dovette morire di lì a poco (Kourouses 1972; Kazhdan 1991, 811-812; Mergiali 1996, 99-102).

Ai fini della nostra ricerca, risulta particolarmente rilevante l'analisi di una lettera indirizzata da Gabalas, ormai Matteo di Efeso (poiché si fa riferimento all'assunzione della carica ecclesiastica, il *terminus post quem* della lettera può essere fissato al 1329), a Niceforo Gregora, erudito coevo di spicco, allievo di Teodoro Metochita (Guilland 1926; Kazhdan 1991, 874-875; Mergiali 1996, 73-83; Fryde 2000, 357-372). Questa missiva – la numero XXXV dell'epistolario dell'autore – si presenta come una risposta all'invio, da parte di Gregora, di un'opera non meglio specificata. Stavros Kourouses (Kourouses 1972, 241-242) sostiene, d'altronde, che la lettera sarebbe precedente ai *pamphlets* redatti da Gregora nel corso della sua disputa con Barlaam di Seminara (il primo dei quali si data al 1331). Hans-Veit Beyer, dal canto suo, ha riscontrato diversi elementi di possibile rimando fra il testo dell'epistola e il proemio di Gregora al suo commento al *Trattato sui sogni* di Sinesio di Cirene (Beyer 1976, 31-35). Sebbene l'ipotesi risulti alquanto suggestiva, trattando l'opera dell'autore tardoantico proprio di psicologia e di connessione tra mondo umano e dimensione divina – in chiave prettamente neoplatonica – non possediamo prove inconfutabili di questa associazione. Tutto quello che è possibile asserire con certezza è che Gabalas dimostra di aver desiderato da tempo

l'opera che Gregora gli ha inviato, come si vedrà; altrettanto, Gregora afferma a più riprese di aver redatto il commento a Sinesio a seguito di insistenti richieste da parte di alcuni suoi amici (Pietrosanti 1999, XLI).

Il testo della lettera in questione è piuttosto lungo; optiamo per riportarne in Appendice la versione integrale, procedendo in questa sede a un commento complessivo (una traduzione del testo in lingua tedesca è disponibile in Reinsch 1974, 301-308; una traduzione parziale della lettera in italiano compare anche nel nostro Monticini c.s.a). Come si noterà, si è deciso di segnalare sempre nella traduzione, a prescindere dal contesto, il termine *logoi*, reputandolo fondamentale per la comprensione dell'epistola. Con questa parola si intendono infatti a nostro avviso i *logoi spermatikoi*, o ragioni seminali, di ascendenza stoica e neoplatonica. Questa locuzione sarebbe stata utilizzata per la prima volta da Cleante di Asso: i *logoi* sarebbero l'applicazione del *logos*, o *pneuma*, immanente universale al livello individuale di ogni singolo ente. Sarebbero dunque degli archetipi, alla maniera delle idee platoniche, ma anche delle forme plasmatrici, secondo la filosofia aristotelica; soprattutto – e questo è l'apporto originale del pensiero stoico – sarebbero dei modelli vivificanti, in quanto, appunto, manifestazioni individuali del *pneuma* universale (Reale 1987, 379). Per quanto riguarda il neoplatonismo, il concetto ricorre sia in Plotino (*Enn.* III 7 11; IV 3 10; V 9 3; VI 3 16) che in Porfirio (*Sent.* 16). Si tratterebbe, insomma, di quei concetti primi, universali, che secondo queste correnti di pensiero si imprimerebbero nella materia, plasmandola e vivificandola, sussistendo al contempo nel linguaggio, sotto forma di parole e di espressione letteraria. Con *logoi* si intendono dunque, anzitutto, 'i concetti', ma anche 'le lettere' che, in forma scritta o orale, li esprimono, così come li esprime il mondo fenomenico sotto forma di enti, se l'universo – secondo ancora la dottrina stoica e neoplatonica della *sympatheia* universale – altro non è che un 'libro della natura'. A questo proposito, così scrive Sinesio di Cirene nel suo *Trattato sui sogni*:

Εἰ δὲ σημαίνει μὲν διὰ πάντων πάντα, ἅτε ἀδελφῶν ὄντων τῶν ἐν ἐνὶ ζῳῷ, τῷ κόσμῳ, καὶ ἔστι ταῦτα γράμματα παντοδαπά, καθάπερ ἐν βιβλίῳ, τοῖς οὔσι, τὰ μὲν φοινίκια, τὰ δὲ Αἰγύπτια καὶ ἄλλα Ἀσσύρια, ἀναγινώσκει δὲ ὁ σοφός [...].

Se tutte le cose si rappresentano vicendevolmente, dal momento che tutto ciò che si trova all'interno di un unico essere vivente, il cosmo in questo caso, è strettamente imparentato – quasi delle lettere diverse che, alcune fenicie, altre egizie, altre ancora assire, come all'interno di un libro, stanno a significare gli enti – allora il saggio deve essere in grado di decifrarle [...]. Sinesio, *De Insom.*, 2 (il testo greco è tratto da Lamoureux, Aujoulat 2004, 270-271).

Quanto alla teoria della *sympatheia* universale, l'idea di un universo ordinato (un 'cosmo'), inteso anche come razionale e animato, sarebbe già stata dottrina di Crisippo, Apollodoro e Posidonio, debitori della lezione del *Timeo* di Platone (Susanetti 1992, 96, 17); eppure, la metafora degli enti come lettere dell'alfabeto ricorre anche in Plotino (*Enn.* II 3 7; Susanetti 1992, 95, 15). I *logoi* sono allora tutto ciò che l'essere umano può trarre dal (e comunicare del) mondo, componendo la cosiddetta cultura secolare, ivi comprese le scienze.

Prima di procedere, come anticipato, a un commento complessivo della lettera, desideriamo spendere appena qualche parola di introduzione al termine greco *krisis*. Per stato di crisi si intende propriamente quella fase di riflessione che subito precede il giudizio, o la scelta (dal verbo *krino*, 'separare', e quindi 'scegliere'). Quella fase, insomma, in cui la strada, da una che era, si biforca per farsi bivio; quello stadio nel quale una sintesi non risulta più possibile e una decisione netta, che inevitabilmente accolga una soluzione e ne rifiuti l'altra, diventa improrogabile.

Nella lettera di Gabalas, scritta peraltro in un'epoca indiscutibilmente critica (Monticini c.s.a), l'immagine del processo ricorre per ben tre volte, sorta di vero e proprio *Leitmotiv*. Ma procediamo con ordine. La missiva si apre con un riferimento alla misteriosa opera di Gregora ricevuta in lettura da parte di Gabalas. Al di là di alcune espressioni di maniera, tutto quello che ci pare che l'autore affermi di veramente importante nel primo paragrafo è che si trovava già in attesa della redazione dell'opera (non si è trattato allora di un invio inaspettato) e che la sua lettura lo stimola adesso a rivelare verità *ἐν ἀπορρήτοις* ("indicibili"). Il termine è tecnico del linguaggio misterico ed esoterico fin dall'antichità (basti pensare, ad esempio, a Pl. *Phaed.* 62b) e lascia quindi chiaramente presagire dottrine inerenti al tema del sacro.

Nel secondo paragrafo si ha la prima occorrenza dell'immagine del tribunale e del processo. Gabalas, amante delle lettere come molti altri eruditi suoi contemporanei, accetta l'importante incarico di metropolita; per un po' tenta di conciliare l'attività di studioso con la carica episcopale, ma poi, in breve, si rende conto di un'effettiva incompatibilità e si ritrova a doversi fare giudice di se stesso e a procedere a una scelta (evidentemente guidato, come si vedrà, dagli insegnamenti di entrambi i suoi maestri, Teolecto di Filadelfia e Niceforo Cumno). Ma perché questa incompatibilità tra lo studio dei *logoi*, ovvero della letteratura secolare, e l'appartenenza al clero? E come si è svolto il 'processo'? Cosa giustifica il suo esito, ovvero la predilezione della via che onora la sacra veste che l'autore ha assunto?

Nel terzo paragrafo si entra nel vivo della questione e tutte queste domande trovano una loro risposta. Gabalas afferma che con la maturità (ἤδη γὰρ ὡς ἀπὸ μεσημβρίας τινὸς τῆς κατὰ τὴν ἡλικίαν ἀκμῆς πρὸς φθίσιν ὑποκλινοῦσης; "come passato il mezzogiorno, declinando il culmine dell'età verso il decadimento") ha acquisito la capacità di valutare i *logoi* - e quindi, come si diceva sopra, le lettere, ma pure il mondo fenomenico - non già sulla base della *phantasia* ('apparenza'), come fanno le persone comuni, bensì attraverso le lenti dell'*episteme* ('scienza'). Questa operazione si divide in due momenti: il primo è puramente contemplativo (*theoria*), il secondo è pratico (*praxis*). La *theoria* consente a Gabalas di superare lo stato dell'apparenza e di rivalutare i *logoi* come concetti puri e di accostarsi così al mondo divino:

οὐκοῦν καὶ λόγους ἐξευρίσκω ἐγκειμένους τοῖς οὐσίς, οἱ γὰρ οὐχ ἀπλῶς τὴν φύσιν ἀπογυμνοῦσι τῶν αἰσθητῶν οὐδ', ὅτ' εἰσὶν, τοῦτο βούλονται μόνον [...], ἀλλ' οἷς ἀποτιναχθέντες τὸ τῆς ὕλης νέφος ὁ νοῦς μόνος μόνοις συγγίνεται [...].

Quindi mi accorgo che anche i *logoi* sono parte sostanziale degli enti, loro che non svelano semplicemente la natura dei percettibili né vogliono rivelare soltanto ciò che quelli sono [...], ma piuttosto hanno un rapporto diretto con l'intelletto, liberatosi da solo dalla nube della materia [...].

La *theoria*, però, non basta; deve avere uno sbocco nella virtù, nell'azione autoreferenziale ed etica (*praxis*), perché la scienza (*episteme*) non si

riduca al contempo alla contemplazione di ciò che è razionale e alla rassegnazione a un'esistenza irrazionale. Questo, in sostanza, il verdetto del 'processo':

πάντα ταῦτα λήρος ἐδόκει πρὸς τὴν κατ'ἀρετὴν ἐπιστήμην, περὶ ἧς ψυχὴ κρινομένη δίκας ἂν ἀποτίσειεν ἀπραξίας, ἀλλ'οὐ μὲν οὖν ἀμαθίας [...]. οὐκοῦν τὸν ὡς ἀληθῶς ἄνθρωπον οὕτω δεῖν ἡξιῶσα ζῆν καὶ τὸν αἰῶνα τουτονὶ σκηνὴν ποιησάμενον ἀρεῖσθαι βιοῦν ὥσπερ οἱ ὑποκριταί· τὸ γὰρ ἐν λόγοις μόνον φιλοσοφεῖν ταῦτό τι δύναται τῶν ἔργων ἀπηρημαμένον.

Tutte queste cose mi sono sembrate delle sciocchezze rapportate alla scienza che si fonda sulla virtù, rispetto alla quale l'anima, se giudicata, sarebbe stata riconosciuta colpevole d'inerzia [*apraxia*], sebbene non d'ignoranza [...]. Perciò ho ritenuto che fosse opportuno che un autentico uomo non vivesse così e che non decidesse di trascorrere quest'esistenza terrena considerandola una scena, come fanno gli attori; infatti, il filosofare soltanto al livello delle lettere, privato dell'azione pratica, di ciò è causa.

Non può non venire alla mente un passo della seconda triade di Palamas:

οὐ γὰρ ἐπὶ διαβολῇ τῆς ἱερᾶς γραφῆς τοιαῦτ'ἄττα παρ'ἐκείνων εἴρηται· τὴν πρᾶξιν δὲ εἰδότες, ἀλλ'οὐ τὴν γνῶσιν, σώζουσιν, καὶ τοῦ ἀποστόλου πυθόμενοι μὴ τοὺς ἀκροατὰς τοῦ νόμου, τοὺς δὲ ποιητὰς σωθήσεσθαι λέγοντος [...].

Quanto è stato da loro [i Padri] affermato, infatti, non intendeva certo essere un attacco alla Sacra Scrittura; piuttosto, quelli sanno bene che è l'azione, e non la conoscenza, a salvare, persuasi dall'Apostolo [Paul. *Rom.* 2 13], che dice che non si salveranno quanti hanno ascoltato la legge ma quanti la metteranno in pratica [...].

Gr. Pal. *Tr.* I 1 10 II, 1 11 (il testo greco è tratto da Perrella 2003, 490).

Il tribunale ha dunque sciolto la crisi emanando un verdetto. L'apparenza non è una forma degna di esistenza; la riflessione scientifica (filosofica) passa attraverso un'esperienza speculativa che è puramente teoretica ma che, al tempo stesso, non può non condizionare la condotta di chi la compie; l'esito è una vita improntata al modello pratico della virtù. Giacché si è adottata 'la scienza' (*episteme*), non hanno più senso di essere 'le

scienze' (*mathemata*), che, limitate alla pura apparenza fenomenica o anche illuminate dalla *theoria*, constano nello studio dei *logoi* e distraggono dalla via maestra – pratica – dell'azione etica. Se Gabalas fosse nuovamente scivolato nella sua precedente passione per le lettere, producendo delle opere letterarie, sarebbe stato istruito un nuovo processo, nel quale, in virtù della sentenza del primo, l'autore sarebbe passato dal ruolo di giudice/imputato a quello di mero imputato, venendo peraltro accusato di due diverse mancanze. Da un lato, di essere tornato sui propri passi, sacrificando l'azione etica allo studio dei *logoi* (privilegiando quindi i frutti dei *mathemata* rispetto a quelli dell'*episteme*); dall'altro – da detrattori opposti – di badare solo al messaggio filosofico della propria opera, trascurando ogni cura esteriore. Gabalas conclude che, forse, avrebbe comunque dovuto redigere un discorso che trattasse del tema della morte, senza curarsi dell'inadeguatezza formale. Questo punto, che pare essere in correlazione con la causa scatenante del primo processo, ovvero l'avanzare dell'età, ci pare focale: lo riprenderemo più avanti, nelle conclusioni.

È in questa situazione – e siamo al principio del quinto paragrafo – che finalmente Gabalas riceve l'opera di Gregora. Ha quindi inizio un nuovo processo, un vero e proprio δικαστήριο της ψυχής ("tribunale dell'anima"), nel quale il metropolita si pone come giudice severo – quale era stato del resto anche con se stesso – della proposta letteraria dell'amico. Avviene però qualcosa di inaspettato: la lettura lo turba al punto di minacciare di riportarlo allo stadio precedente all'assunzione dell'abito. Sebbene non manchino probabilmente in questa parte delle iperboli retoriche, si colgono tra le righe alcuni elementi importanti. Sostanzialmente, Gabalas vuole dire che l'opera di Gregora ha la capacità di difendere con notevole efficacia formale quelle scienze (*mathemata*) che si sono rivelate incompatibili con l'esito del processo che egli ha fatto a se stesso; in altri termini, che l'opera di Gregora, sostenendo la validità di una ricerca filosofica fondata sui *logoi*, è in grado di riaprire il processo che Gabalas si è istruito da solo, quindi, di riportarlo all'iniziale stato di crisi. Ora, non sapendo a quale opera Gabalas stia facendo riferimento, è inevitabile che la nostra ricerca debba muoversi sul filo delle supposizioni. Se d'altronde l'ipotesi, già citata, di Beyer fosse corretta, potremmo agevolmente colmare la lacuna. Il *Trattato sui sogni* di Sinesio infatti, come rivelato dallo stesso autore alla sua maestra Ipazia (Sinesio, *Epist.* 154), è

espressamente dedicato al tema della *phantasia*, intesa in un senso accostabile a quello che già aveva dato al termine *pneuma* ('spirito') Porfirio (Di Pasquale Barbanti 1998, 164-167; Sheppard 2014, 97-110). In quel caso, secondo la dottrina neoplatonica dell'emanatismo, la *phantasia* – cioè, propriamente, il centro di rielaborazione delle percezioni umane, dove si convogliano tutte le 'immagini', le 'apparenze' (concetto, questo, preso a prestito dalla filosofia peripatetica: Arist. *De An.* III 3) – diviene il punto di partenza della *theoria*, cioè di quella contemplazione che permette di risalire la scala ontologica fino all'intelletto, passando per l'anima. Il problema, per Sinesio e per il suo commentatore Gregora, è però la materia: fintanto che l'anima umana è legata al corpo, e quindi l'essere umano è vivo, la *theoria* degli intelligibili non ha, non può avere, veramente luogo. Riprenderemo questo discorso nelle conclusioni. Ad ogni modo, nessun pensatore neoplatonico, da Porfirio a Proclo (vedremo poi la posizione di Plotino), ha mai concepito la *theoria* in vita come un fenomeno possibile a eccezione di un numero ristrettissimo di casi. Si parla allora di estasi; Sinesio afferma:

τὸ δὲ ὑπερκύψαι φαντασίαν χαλεπὸν οὐχ ἤττον ἢ εὐδαίμων

Spingersi al di sopra dell'immaginazione [*phantasia*] è impresa difficile quanto beata.

Sinesio, *De Insom.* 7 (Lamoureux, Aujoulat 2004, 280).

E Gregora non cita, a questo proposito, che i profeti biblici e san Paolo (Pietrosanti 1999, 37). Secondo questa linea di pensiero, dunque, superare la *phantasia* significa arrivare a intravedere la verità, non a coglierla. Va da sé che nessuna *praxis* ha senso di essere allora, a meno di non considerare tale una predisposizione ascetica alla vera *theoria*, poiché la materia si fa limite di ogni azione improntata alla verità. Non potendosi disfare della *phantasia* finché si è in vita, i *mathemata* divengono essenziali, poiché si fondano sullo studio dei *logoi*, quindi degli unici riflessi del cosmo intelligibile che l'essere umano può intravedere trovandosi in uno stato di incarnazione.

Riassumendo: se davvero l'opera di cui Gabalas sta parlando è il commento di Niceforo Gregora al *Trattato sui sogni* di Sinesio, è possibile che questo vi trovasse un sostegno (sebbene parziale) alla propria iniziale

enfasi teoretica, ma una totale negazione della possibilità di operare in virtù di quella stessa contemplazione. L'insistenza con cui nel terzo paragrafo Gabalas si sofferma a ribadire la validità della *theoria*, eppure la sua inutilità se spogliata di una conseguente azione etica (se, insomma, passibile di *apraxia*), parrebbe incoraggiare questa linea interpretativa.

Se Gabalas avesse ceduto alla tentazione della Circe che si occulta nell'opera di Gregora (secondo l'immagine da lui stesso utilizzata), sarebbe stato trasformato in qualcos'altro. Fuor di metafora, sarebbe dovuto tornare sui propri passi e rivedere la propria scelta. Questo però non accade. Veniamo dunque all'ottavo paragrafo che, per quanto breve, risulta assai interessante. Gabalas specifica che in minima parte quella trasformazione ha avuto luogo, o meglio, si è quantomeno avviata: infatti, dei μεταβολῆς τινος σύμβολα ("segni di un mutamento") sono riscontrabili nella lettera stessa, per quanto poi non sviluppati. Già il fatto che Gabalas abbia deciso di redigere questa missiva, composta ovviamente di *logoi*, affidandole il proprio pensiero, è dunque sintomo, se non di trasformazione, di una forte tentazione al mutamento. In più, l'autore sceglie di ricorrere a un'espressione fatta per riferirsi alla stessa lettera che sta redigendo. La formula è ἀφ'ἑστιάς, che noi abbiamo deciso di tradurre "dall'altare". Ci troviamo nuovamente dinanzi a un gergo misterico. Negli scavi del santuario di Demetra nella città greca di Eleusi sono state rinvenute varie basi di statue dedicate a giovani, ragazzi e ragazze, sulle quali si legge ὁ μνηθεὶς ἀφ'ἑστιάς, vale a dire "l'iniziato *aph'hestias*" (Méautis 1937, 105-107). Che cosa significa questa espressione?

Secondo il mito (*Hymn. Hom.* V 21-32), la dea Estia – ovvero la divinità del focolare domestico, che brucia al centro di ogni abitazione – sarebbe la primogenita di Crono. Nonostante la corte di Poseidone e di Apollo, avrebbe giurato di restare vergine (come noto, Estia corrispondeva alla dea romana Vesta, le cui sacerdotesse, le vestali, erano vincolate a un voto di castità), ottenendo da Zeus, fra gli altri privilegi, di essere la dea più venerata presso gli uomini. Per i pitagorici, d'altronde, Estia era l'asse centrale dell'universo. Nel *Fedro* (247a) Platone afferma che, mentre tutte le altre divinità procedono alla contemplazione delle idee, μένει γὰρ Ἑστία ἐν θεῶν οἴκῳ μόνη (testo greco tratto da Pucci, Centrone 2007, 48; "Estia rimane sola nella casa degli dei"). Nel *Cratilo* (401c), invece, il filosofo

ateniese ne fa l'equivalente dell'essenza delle cose. È ampiamente attestato nella letteratura greca, d'altra parte (ad esempio, Pl. Euthphr. 3a), il proverbio ἀφ'εστίας ἄρχεσθαι, ovvero "cominciare dal principio, dall'essenziale" (Lidauer 2016, 31-33). Scrive, a questo proposito, il patriarca Gregorio II, alias Giorgio di Cipro:

ἀφ'Ἐστίας ἄρχεσθαι· ἐπὶ τῶν ἐν δυνάμει γενομένων καὶ πρῶτους ἀδικούντων τοὺς οἰκείους, ἐπεὶ ἔθος ἦν τῇ Ἐστίᾳ πρῶτη τῶν ἄλλων θεῶν θύειν. φέρεται δὲ τις περὶ αὐτῆς μῦθος τοιοῦτος· μετὰ γὰρ τὸ καταλυθῆναι τὴν τῶν Τιτάνων ἀρχὴν φασὶ τὸν Δία τὴν βασιλείαν διαδεξάμενον ἐπιτρέψαι τῇ Ἐστίᾳ λαβεῖν ὅτι ἂν βούλοιο· τὴν δὲ τὴν παρθενίαν αἰτήσασθαι καὶ τὰς ἀπαρχὰς παρὰ τῶν ἀνθρώπων.

ἀφ'Ἐστίας ἄρχεσθαι [inizire da Estia]: riferito a quelli che si trovano al potere e commettono un torto nei confronti dei familiari per primi, giacché era consuetudine sacrificare a Estia prima che agli altri dei. Su di lei si racconta il mito seguente: dopo aver abbattuto la supremazia dei Titani, Zeus, conquistato il potere, avrebbe concesso a Estia di prendere ciò che desiderava; quella avrebbe chiesto la verginità e le prime offerte da parte degli uomini.

Giorgio di Cipro, *Paroem.* LXIII (il testo greco è tratto da Leutsch [1851] 1965, 62).

L'iniziato *aph'hestias* è dunque certamente il giovane che si trova nei pressi dell'altare al centro del santuario, ma è anche l'iniziato più puro, per così dire, 'primordiale', quello che, proprio in virtù del suo *status*, si fa carico di determinate funzioni sacre anche per gli altri. Si legge infatti in Porfirio:

ἐν τοῖς μυστηρίοις ὁ ἀφ'εστίας λεγόμενος παῖς, <ὁς> ἀντὶ πάντων τῶν μουυμένων ἀπομειλίσσεται τὸ θεῖον, ἀκριβῶς δρῶν τὰ προστεταγμένα [...].

Nei riti misterici, il giovane cosiddetto ἀφ'εστίας è quello che placa la divinità a nome di tutti gli iniziati, compiendo scrupolosamente i riti prescritti [...].

Porfirio, *Abst.* IV 5 4 (testo greco tratto da Girgenti, Sodano 2005, 306).

Ora, perché Manuele Gabalas ha utilizzato proprio questa espressione nell'ottavo paragrafo della sua missiva? La risposta più immediata parrebbe essere che egli considera la stessa epistola l'altare posto al centro del santuario, in cui albergano infatti verità ἐν ἀπορρήτοις ("indicibili"). Di conseguenza, questa lettera non soltanto si colloca nel punto più intimo della sua persona, ma, soprattutto, tratta delle riflessioni più profonde e più alte, inerenti al sacro, che l'autore ha compiuto. Volendo provare a spingerci un poco oltre, potremmo anche ipotizzare che Gabalas concepisca quell'altare come ormai indissolubilmente legato al proprio rango di metropolita, dove l'iniziato *aph'hestias*, incaricato di una missione sociale oltreché sacrale, non è altri che lui. Come a dire che, nonostante la forte tentazione di tornare a dare peso e dignità ai *mathemata*, ivi compresa la letteratura, e alla *theoria*, egli è ormai vincolato a un rapporto fattivo (*praxis*) – peraltro codificato – con la divinità, a nome di una gerarchia ecclesiastica e di una comunità di fedeli.

In sintesi, potremmo dire che il nono e ultimo paragrafo corrisponde al verdetto del secondo processo, quello in cui il giudice è Gabalas e l'oggetto di giudizio è l'opera di Gregora. Nonostante la passione provata, l'autore della lettera riprende il suo ruolo e adempie al proprio compito. Il giudizio sull'opera di Gregora è positivo, perché – al netto delle divergenze nel metodo – Gabalas ha ben compreso che l'operazione intellettuale dell'amico punta alla verità. Non può assicurare, d'altronde, che anche gli altri afferrino il punto e non si limitino a giudicare sulla base di quella medesima apparenza (*phantasia*) che lui stesso, ancor prima di Gregora, aveva deciso di varcare proiettandosi in contemplazione, sulle ali della scienza.

In conclusione, possiamo affermare che il nostro pensatore si pone chiaramente come promotore della *praxis*. Allievo di Teolepto di Filadelfia e di Niceforo Cumno, non può accettare la negazione di qualunque contatto effettivo con la dimensione divina nell'aldiquà. Non può dunque accettare una teologia apofatica quale quella promossa, nella Bisanzio del suo tempo, da Barlaam di Seminara sulla scorta dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita (Monticini c.s.a). Gabalas crede fermamente nella sacralità dell'azione (come nella preghiera credeva il suo primo maestro) e non se la sente di sposare le conclusioni, fondamentalmente pessimiste al riguardo

dell'esistenza terrena, dei neoplatonici (in linea col suo secondo maestro), riportando alla *praxis* chi non era pronto ad ammettere che la validità della *theoria*.

Per chi non concepisce il proprio agire come *praxis*, infatti, secondo il nostro filosofo, il rischio è quello di una conoscenza sterile. In altre parole, di allenarsi una vita a fare quello che poi non farà mai. Il punto è che Gabalas – in linea con una concezione mistica della realtà, peraltro intrinseca alla religione cristiana – intende il divino come trascendente, eppure come capace di manifestarsi nell'immanenza (altrimenti, come ha affermato, l'esistenza terrena si ridurrebbe a mera "scena"). Concepire una contemplazione umana spogliata di ogni possibile applicazione pratica – insomma una *theoria* senza *praxis* – implica infatti una dicotomia irrimediabile fra soggetto e oggetto (propria del pensiero neoplatonico), poiché diverso e inaccostabile è il livello ontologico dell'essere umano, necessariamente incarnato, e di ciò che la sua anima anela a contemplare, ovvero gli intelligibili. A questo proposito, tuttavia, è opportuno distinguere tra l'originale pensiero plotiniano e quello dei filosofi neoplatonici a lui successivi, a partire dal suo allievo Porfirio. Plotino sosteneva infatti, in virtù della propria dottrina dell'anima non discesa, che una parte dell'anima umana restasse ininterrottamente al livello ontologico degli intelligibili, e che anzi proprio questo permettesse la conoscenza del mondo fenomenico, consentendo di rintracciare nei fenomeni le cause superiori a essi estranee. A partire da Porfirio – che recupera un'epistemologia medioplatonica tendente a conciliare il pensiero di Platone con quello peripatetico – invece, è possibile pervenire alla conoscenza degli intelligibili trascendenti solo induttivamente, astraendoli *a posteriori* dalle forme immanenti presenti nei corpi materiali (Chiaradonna 2005, 27-49). Se dunque la *theoria* non è più concepita come possibile in forma immediata (in caso contrario, la conoscenza umana non divergerebbe da quella divina), l'unica azione sensata per l'essere umano diviene la preparazione della propria anima a una contemplazione necessariamente rinviata all'aldilà, investigando nel mondo fenomenico i riflessi degli intelligibili (ovvero coltivando i *mathemata* di cui parla Gabalas). Proprio questo elemento portante dell'epistemologia, forse, contribuirà a indurre il neoplatonismo da Giamblico in poi ad accogliere la teurgia e la demonologia: se non è dato

agire sul cosmo etereo, infatti, è sensato tentare di approfondire quei nessi encosmici con i quali un'interazione è ritenuta possibile.

Il problema che Gabalas evidenzia nel neoplatonismo è dunque il fatto che, a dispetto della dottrina, presa a prestito dagli stoici e prima ancora dai pitagorici, della *sympatheia* universale, questa linea di pensiero spezza la continuità del cosmo in un dualismo irriducibile tra concetto e materia. Il rifiuto di quest'ultima ha come inevitabile conseguenza una scarsa considerazione per l'azione (e dunque per la vita) umana. Per un neoplatonico, infatti, non c'è verità nella materia; non è dunque possibile alcuna azione volta a un fine assoluto nell'immanenza (sia questa in accordo con la volontà di Dio, o anche con una qualunque forma di necessità). Ecco allora perché, forse, diviene così importante in Gabalas il tema della morte. Il processo a se stesso, di cui parla il metropolita di Efeso nel terzo paragrafo della Lettera XXXV, che lo avrebbe portato dapprima alla contemplazione e poi all'azione etica, ha avuto inizio ἤδη γὰρ ὡς ἀπὸ μεσημβρίας τινὸς τῆς κατὰ τὴν ἡλικίαν ἀκμῆς πρὸς φθίσιν ὑποκλινοῦσης (“come passato il mezzogiorno, declinando il culmine dell'età verso il decadimento”). Allo stesso modo, agli eventuali accusatori in un secondo processo – istruito se si fosse nuovamente dedicato alle scienze terrene e all'attività retorico-letteraria – avrebbe presentato, in sua difesa, τὴν πρῶτην φιλοσοφίαν [...] μελέτην ἀντικρυς τοῦ θανεῖν ἔχον (“qualche principio della filosofia prima che contenesse esplicitamente una meditazione sulla morte”). L'impressione è che Gabalas sia stato indotto a superare l'esistenza fondata sull'apparenza da un turbamento generato dall'avanzare dell'età e, dunque, da una riflessione sulla morte. Chi lo avesse attaccato per l'inadeguatezza formale dei suoi *logoi* avrebbe dovuto valutare il peso della propria critica al cospetto dell'immensa questione della morte; l'esito sarebbe stato certo quello di riconsiderare la cura letteraria, e pure ogni altro *mathema*, come nient'altro che un *divertissement*.

In definitiva, la ragione teoretica e la ragione pratica si riunirebbero – seguendo il pensiero di Gabalas – sotto l'egida della *praxis*. Sotto questo concetto albergherebbe la loro compatibilità. Si tratterebbe, in effetti, di quella che Kant definiva ‘ragion pura pratica’, che non necessita di critiche. Un'etica fondata sulla speculazione intellettuale, dunque, diviene,

in questa prospettiva, l'unica via in grado di offrire un fine ai mezzi, ergo un esito a una *recherche* altrimenti destinata a rimanere incompiuta.

Appendice

Manuele Gabalas, Lettera XXXV

per il testo greco l'edizione di riferimento è Leone 1982, 416-421

1. οἷον δὴ τοῦτο πέπονθα πάθος ἐφ' οἷς αὐτὸς ἐξηνεγκας λόγοις, ὡς γε συμμῖξαι τούτοις πάλαι ἐρῶντι μεθ' ἡδονῆς ἐξεγένετο. ἃ γὰρ ὡς ἐν ἀπορρήτοις εἶχον τῇ διανοίᾳ καὶ οὐδὲ τουτὶ τὸ θειότερον σχῆμα εἶπειν προὔτρεπεν, οὐδ' εἶ τις βία καθεῖλκεν οὐδ' εἶ τὰ μάλιστα τεχνώμενος ἦν, ταυτὶ δὴπου λέγειν προῆγμα μετὰ λαμπρᾶς πάνυ τῆς ἀφορμῆς· καὶ οὐ μὲν οὖν δέδοικα, μὴ νέμεσις ἢ μηδὲ τις μωμῆσαιτο, οἷς πάντα ῥάδια λέγειν. ὅς γὰρ ἂν ὁμολογοῖ μὲν φιλεῖν, ἐλέγχωτο δὲ ἃ χρὴ δεῖκνύναι τοῖς φίλοις ἀποκρυπτόμενος, ἢ ὅ τί πότε ἔστι φιλίας ὄρος ἔοικεν ἀγνοεῖν ἢ σοφιστικὴν τινα σμικρολογίαν νοσεῖν περὶ τὰ μέγιστα τῶν πραγμάτων, εἰ δὴ μέγιστον ἐν ἀνθρώποις φιλία. εἰ γὰρ αὐτὸς ἄλλος, ὡς τις ἔφη τὸν φίλον ὀρίζων, σὺ δ' ἐν τοῖς μάλιστα τῶν φιλοῦντων, ταυτὸν ἂν εἴη ἐμοὶ τε λέγειν καὶ σοὶ καὶ εἰ τις δὴ ὥσπερ σὺ.

2. ἐγὼ γάρ, ἴνα τὸ κατ' ἐμέ γε εἰδῆς οὐδ' αὐτὸς πρότερον παρὰ πολὺ ἀγνοῶν, εἰ καὶ λόγους τὸ κατ' ἀρχὰς προὔστησάμην, ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἱερᾶσθαι ἀπεσεισάμην, εἰς διττοὺς δὲ βίους κατασχίσας τὴν γνώμην προσεῖχον ἀκριβῶς μάλα τῇ καλλίστῃ διαίρεσει τῆς ὑποθέσεως· καὶ νῦν μὲν εἶχον ἐμὲ γυμνάσια λόγων καὶ τριβὰι καὶ μελέται καὶ οἷς δὴ τὸ μέγα χρῆμα τῆς παιδείας εἰς κτήσιν ἐρχεται, ὅτε δὲ τῆς ἱερᾶς ἐγγινόμενῃ ἀσχολίας ἢ λειτουργίας, ὅπως ἂν οἱ καιροὶ κατὰ τὸ συμπίπτον τῆς χρείας ἠνάγκαζον· καὶ παραλλᾶξ τὸν αἰῶνα τοῦ ζῆν ἐτριβον ὥσπερ τις ὀβολοστάτης οὐδενὶ πλεόν τὴν ῥοπήν ἐφείεις. ἀλλ' ἦν ποτε ῥέψαι καὶ πρὸς τὸ ἀνώμαλον τὰ ζυγὰ τῶν πραγμάτων καὶ τῷ κρείττονι θέσθαι μέρει καλῶς δικαζούσης τῆς διανοίας ὥσπερ ἐν δικαστηρίῳ τῶν ἀρίστων προτιμωμένων· ὃ δὴ καὶ συνέβαιεν.

3. ἦδη γὰρ ὡς ἀπὸ μεσημβρίας τινὸς τῆς κατὰ τὴν ἡλικίαν ἀκμῆς πρὸς φθίσιν ὑποκλινούσης νοῦς τις ἐμφρων ἀντανατέλλει οὐκ οἶδ' ὅποι κρυπτόμενος πρόσθεν οὐδ' οἷστισι τῶν παθῶν καταδύομενος, πάντως δ' ὑφ' ὧν ἡ φύσις τάνθρώπου ἐκ πρώτης ὀρμῆς ἐκπολεμουμένη νοῦν μετὰ τῆς διανοίας ἐξοικίζειν πειρᾶται, ἀντεισοικίζειν δ' αὖ σφαλερὰν τινα δόξαν καὶ φαντασίαν καὶ τὸ πρὸς μόνην αἴσθησιν ζῆν ὥσπερ ἀνδράποδον. οὕτω δ' ὡς ἐξ ἰλῦος τινὸς διακαθαρθεῖς φρόνησιν αὐτίκα παρείχεν, ἢ πέφυκεν ἐγγίνεσθαι τῇ ψυχῇ καλῶς πρῶτα γυμνασασμένη· ἢ καὶ γνῶσιν ἀγαθοῦ τε καὶ μὴ λαμβάνομεν ἄνθρωποι χαιρεῖν εἰπόντες τοῖς πάθεσι καὶ τὸ κατ' αἴσθησιν δὲ ζῆν, εἰ μὴ τις ἀνάγκη, παρ' οὐδὲν τιθέμενοι. ὅποι δὴ γενομένῳ ἐκεῖνὸ μοι μετ' ἐπιστήμης ὄραν ἦν καὶ μάλα ὀξύτερον ἐντεθυμημένῳ, ὡς οὐδὲν ἄρα τῶν ὄντων μάτην ἢ φύσις εἴργασται. οὐκοῦν καὶ λόγους ἐξευρίσκω ἐγκειμένους τοῖς οὖσιν, οἷ γε οὐχ ἀπλῶς τὴν φύσιν ἀπογυμνοῦσι τῶν αἰσθητῶν οὐδ', ὅτ' εἰσίν, τοῦτο βούλονται μόνον (αἰσθησις γὰρ τοῦτ' ἂν εἴη μετὰ τῆς διανοίας), ἀλλ' οἷς ἀποτιναξάμενος τὸ τῆς ὕλης νέφος ὃ νοῦς μόνος μόνους συγγίνεται, εἴτ' ἐκεῖσ' ἐπιστρέφειν τὴν πλανητὴν πειρᾶται ζῶν καὶ ἄνθρωπον ὃ τι γέγονε καὶ βῶν καὶ ἵππον καὶ τὰ κατὰ μέρος δὲ πάντα, ὅπόσα εἰς λογικὴν τε καὶ

ἄλογον κεκένωται φύσιν, καὶ ἔμψυχον δηλαδὴ καὶ ἄψυχον, ὑπὸ τοῦ θείου κρατήρος, διασκοπεῖται. τῆς δὴ τοιαύτης θεωρίας καὶ τὸ κατὰ τοὺς λόγους τοῦσδε, οὓς ἡμεῖς μετὰ σφοδρᾶς τῆς μανίας ἐπιτηδεύομεν, μέρος τιθεῖς λόγους, ὡς ἂν τις εἴποι, λόγων ἐξευρίσκειν ἑτέρους· ὑφ' ὧν τέλος τι συνιδῶν ἄριστον καὶ πρὸς ὃ πᾶσα λόγων τείνει σπουδὴ, ἐκεῖσ' ἐγενόμεν ὄλην ἐπιθυμίαν καὶ θυμὸν ὄλον κατασχολήσας, διαπύσας δέ, εἰ μὴ τις μέμφοιτο περιαιτολογοῦντι (οὐ σοῦ δὲ χάριν τοῦτο φημι), τὸ ὀρώμενον τουτὶ πᾶν, ὅπόσον ἐν λέξει, ὅπόσον ἐν σχήμασιν, ὅπόσον ἐν διανοίαις καὶ ἱστορίαις, ἐνὶ δ' εἶπειν λόγῳ, καὶ πάσῃ δηλονότι τέχνῃ ῥητορεύειν εἰδυῖα ἢ διαλέγεσθαι ἢ ἀριθμεῖν καὶ χορδῶν τινων ἀναλογίας σκοπεῖν· πάντα ταῦτα λήρος ἐδόκει πρὸς τὴν κατ' ἀρετὴν ἐπιστήμην, περὶ ἧς ψυχὴ κρινομένη δίκας ἂν ἀποτίσειεν ἀπραξίας, ἀλλ' οὐ μὲν οὖν ἀμαθίας τῆς ἐν τοῖς λόγοις, εἰ τινες εἶεν καὶ οἶοι, κἂν ἄκρων αὐτῶν ψαύωσιν οὐρανῶν κἂν γῆς μυχοῦς ἐρευνῶσιν καὶ ἀκριβέστερον ἢ κατὰ τὸν μῦθου Λιγγέα· ἄτοπον γὰρ ἐδόκει καθαίρειν μὲν ὄμμα ψυχῆς φύσεις πραγμάτων ὄραν, οὐχὶ ταῦτό δὲ τοῦτο κἂν τοῖς κατὰ ψυχὴν ἦθεσι δρᾶν, ὥσπερ ἀποχρῶν λογικῶς μὲν κρίνειν τὰ πράγματα, ἂν δ' ἀλόγως ζῶμεν, οὐδὲν μέλον πρὸς γε τὸ σῶν εἶναι τὸν τοῦ καλοῦ λόγον, ἢ ὥσπερ εἰ θεωρεῖν μὲν εἵνεκεν ἄνθρωπος γέγονε, πράττειν δ' ἀπλῶς οὐδαμῶς, καὶ εἰ δι' αὐτὴν ἢ ἀρχή, τοῦ δὲ πρὸς τέλος ὄραν οὐ, καὶ εἰ μονάδος τις εἰλημμένος τὸν πάντ' ἀριθμὸν ἔχειν νενόμικεν ἢ στιγμὴν ἀπολαβῶν τοῦτ' ἐξήκειν εἰς γραμμάς τε καὶ σχήματα. οὐκὼν τὸν ὡς ἀληθῶς ἄνθρωπον οὕτω δεῖν ἠξίωσας ζῆν καὶ τὸν αἰῶνα τουτονὶ σκηνὴν ποιησάμενον αἰρεῖσθαι βιοῦν ὥσπερ οἱ ὑποκριταί· τὸ γὰρ ἐν λόγοις μόνον φιλοσοφεῖν ταῦτό τι δύναται τῶν ἔργων ἀπρημημένον. οὕτως εἶχον γνώμης περὶ τῆς κρίσεως τοῦ παντός.

4. ὡς δὲ καὶ τὰ τῆς ἱερᾶς ταύτης ἄξιας ἐπὶ τὸ μείζον προήει, δριμύς τις ἔρωσ ὁ τοῦ καλοῦ ἐνέσκηπτε τῇ ψυχῇ ἐπεστράφθαι μὲν ἀρετῆς, σπουδὴν δὲ μαθημάτων καὶ μάλα γε ἀπεστράφθαι. οὐκὼν καὶ περὶ τὸ φιλότιμον τουτωνὶ παρὰ τοσοῦτον ἀφιλότιμος διετέθη. ὡς καὶ ἀπηγοικίσθαι νομιζεσθαι τοῖς πολλοῖς, εἰ δ' οὖν, ἀλλ' ἔμαυτῷ γοῦν. κἂν τις ἠνώχλησε λογισμὸς τῷ προεληφθαι τὴν ψυχὴν εἰς ὠντωνωνοῦν ἐπιδείξεις. καὶ αὐταὶ τοὺς χαρακτήρας συγγενεῖς μάλα παρεῖχον ταῖς παρασκευαῖς, ὁπόθ' ὄρμηθῆιν, καὶ δεινοὶ τινες κατήγοροι τῆς γνώμης ἐγίνοντο τὸ πρὸς λόγους ἀπεστραμμένον καταμαρτυροῦντες· κἂν λειποταξίῳ γραφὴν ἐμέ τις ἐγράψατο πρὸς ἐκείνους, οὐκ ἄλλοθὲν ποθεν, οἶμαι, συνεκεκρότητ' ἂν ἐκείνῳ τὸ δικαστήριον ἢ ὅθεν οἱ λόγοι καὶ μεθ' οἷας ἐγένοντο προαιρέσεως καὶ οἷς ἂν παρεῖχον σημείους καθάπαξ ἀπάδοσι πρὸς τὴν ἐν λόγοις κομψείαν. προὔργου γὰρ ἦν ἐμέ τι τῆς πρώτης φιλοσοφίας εἶπειν μελέτην ἀντικρως τοῦ θανεῖν ἔχον, εἰ καὶ φαύλως ἀπήντων καὶ, ὡς ἔμαυτῷ δοκῶ, ἐνδεῶς τῆς ἄξιας.

5. ἐν τούτῳ δ' ὄντος ἐμοῦ ἢ σὴ βίβλος ἀφίκετο· ἢ δὴ καὶ χειρὶ καὶ ψυχῇ συμβαλὼν τέως μὲν, μὴ τῷ περὶ σὲ φίλτρῳ σφαλερὸς δόξαίμι δικαστῆς, βία μὲν ἀποδύομαι δ' ὄμως ὥσπερ ἰμάτιον τὴν σὴν φιλίαν, καὶ παντός πάθους γυμνὸν καταστήσας τὸ δικαστήριον τῆς ψυχῆς ἀρρετῆς κάθημαι δικαστῆς τῶν σῶν λόγων οὐδὲν εἰς δικαιοσύνην οὐτ' Αἰακῷ παραχωρήσας οὔτε τὸν Μίνω παρεῖς ἔχειν τι πλεόν, εἰ δικάζειν περὶ τούτου κατέστησαν. καὶ τέως μὲν ἡρέμα ἐβάδιζον ἠκιστα τοῦ δόγματος μεθιστάμενος· ὡς δὲ προὔχωρει τὰ τοῦ ἀγῶνος καὶ δεινὴ τις ἄμιλλα κατεφάνετο λόγων τῆς διανοίας τῆς σῆς (ὄραν γὰρ ἦν συνδρομὴν πάντων χρημάτων ὁμοῦ), ἠσθάνομεν ὑπορρέοντα κατὰ βραχὺ τὰ τῆς γνώμης.

6. ἦσαν λόγοι γενναῖοί τε καὶ λαμπροὶ σὺν ὧρα κεκοσμημένοι οὐχ ἦττον ἀποδείξεις ὄντες φιλοπονίας ἢ φιλομαθείας καὶ μέντοι καὶ μνημοσύνης καὶ εὐμαθείας καὶ ὅσα που Πλάτων προσήκειν φησὶ τῷ γε φιλοσοφεῖν ἠρημένῳ· ἦν σεμνότης νοῦ καὶ μέγεθος διανοίας καὶ χάρις ἐμπρέπουσα γλώττῃ καὶ δρόμος ἄσκαλος ἄνω τε βαίνειν ἰκανῶς χεῖρα διδοῦς διανοίᾳ καὶ, ὅταν δ' ἀφ' ὕψους ἐλκύσῃ τὸ πτερόν πρὸς τὰ κάτω, οὐδαμῶς ἀπολείπων τὴν τάξιν.

7. ἀλλ' ἐνταῦθά μοι καὶ ἀλλοιοῦσθαι καθάπαξ συνέβαινε καὶ οἷον ἀνασκιρτᾶν καὶ κατὰ τὸν Πυθαγόραν, οἷς πρὶν ἐναπέθανον τῶν μαθημάτων, ἀναβιοῦν ἐρᾶν τε τῶν ὑπὲρ καπνοῦ θεημένων καὶ ταῦτ' ἀπάσχειν ἀτεχνῶς, ἃ καὶ τοὺς ἀμιλλητηρίου τῶν ἵππων φασὶ γεγηρακότας, ἐπειδὴν οἶδε καὶ οὖς εἰς ὄρθον ἰστᾶσι καὶ κατακροτοῦσι τοῦδαφος βοῆς καὶ σάλπιγγος διακούσαντες, ἴμερος γὰρ με αὐτίκα τῆς ἀποβεβλημένης ἐκείνης ἔξεως κατειλήφει, καὶ ἡρωίζεην ἐβουλόμην καὶ ἰαμβίζεην καὶ Αἰολιστὶ δὲ γράφειν καὶ Δωριστὶ, οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ παρατάττεσθαι πρὸς διηγήσεις πολέμων, ὅσους Ἕλληνές τε καὶ βάρβαροι διεγέροντο ἢ κατ' ἀλλήλων πεπονηκότες ἢ καθ' αὐτούς. ἀλλὰ καὶ Μιλτιάδου παρήσαν τῷ νῶ τρόπαια καὶ Κίμωνος καὶ Περικλέους καὶ δὴ καὶ νίκη Σαλαμῖνος περιφανῆς τολμωμένη κατὰ βαρβάρων Θεμιστοκλεῖ τῷ μεγάλῳ. ῥητόρων δὲ καὶ συγγραφέων ἢ πάθη διεξιόντων ἢ γενναίων πραγμάτων ἀγῶνας, ὧν ὁ μακρὸς χρόνος καὶ ἡ τὰ πάντα συνεξελιπτούσα τῆς ὕλης φορὰ φέρει αἰεὶ, τί χρὴ λέγειν, οἷος ἔρωσ ἐντέτηκεν, ὡσθ' ὄραν ἐμὲ πρὸ παντός βούλεσθαι καὶ συνεῖναι τούτοις ὡς πρόσθεν, καὶ πλεόν δ' ἢ πρόσθεν διὰ σὲ συνεῖναι καὶ τὸ τοὺς σοὺς λόγους καὶ τὰς ἐπιστολάς παραπλησίως διαμεμορφῶσθαι. οὕτως ἐξελαθόμην μικροῦ δεῖν τοῦ τρόπου καὶ μαχθηρὸν αὐτίς βίον ἀντηλλαττόμην πρόδοτος γεγονῶς τῷ κυκεῶνι τῆς σῆς οὐκ οἶδ' εἰπεῖν Κίρκης ἢ Καλλιόπης, ὡς δὲ καὶ τῆς διὰ πάντων τῶν σῶν λόγων ἰσταμένης καὶ ὄρθιον ἀδοῦσης Σειρήνος· κἄν μὴ νοῦν τιν' ἀμείλικτον ἐπέστησα μετ' ἐμβριθείας ἐπιπλήττοντα τῇ ἁωρίᾳ τῆς ἡδονῆς καὶ σαυτῷ πρόσσεχε καὶ σαυτὸν γνῶθι τὸ Δελφικὸν ἐπιλέγοντα, τάχ' ἂν ἐμείνα κεκλημένος ὑπὸ τῶν σαυτοῦ φαρμάκων τοὺς λογισμοὺς καὶ πρὸς ἄλλο τι μεθαρμωσθεὶς εἶδος ἢ ὃ νῦν ἐκ μακρῶν πάνυ χρόνων καὶ ὑποθέσεων σπεύδω περᾶναι.

8. εἰ δὲ μὴ μάτην ταῦτ' εἴρηται, ἔνεστιν ἀφ' ἐστίας (τῆς παρούσης λέγω ἐπιστολῆς) τοῦθ' ὄραν ἐμοὶ τὸ πάθος συμβάν· καὶ γὰρ ἔχει μεταβολῆς τινος σύμβολα μὴ κατὰ προαίρεσιν ἐνηνεγμένα τοῦ βίου.

9. πρὸς ταῦτ' ἐβουλόμην μὴτ' εἶναί σοι φίλος μῆτε τῷ δόξαι διὰ φιλιᾶν χαρίζεσθαι, ἐπεὶ τοι κινδυνεύει διὰ τοῦτό σοι κολοῦεσθαι τὰ δίκαια τῶν ἐπαίνων. κἄν γὰρ ἐμαυτὸν πείθω μηδὲν τι φλαῦρον εἰπεῖν. ἀλλ' οὐχὶ καὶ τοὺς ἄλλους πείσαιμ' ἂν ταῦτά μοι περὶ σοῦ ψηφίζεσθαι. ἀλλ' οὐδὲν ἄρα πρὸς ἀλήθειαν δόξα οὐδὲ μέντοι πρὸς πραγμάτων οὐσίαν ἀλόγιστος φαντασία· ὑπονοοῦντων ὡς ἕκαστοι βούλονται, ἅττ' ἂν βούλονται καὶ οἷά περ δὴ· οὐδεὶς ἐμοὶ τοῦτου λόγος, ἕως ἂν οὗτ' ἐγὼ παρὰ τὸ δοκοῦν μοι φρονῶ καὶ ὁ καλὸς δὲ Νικηφόρος κἄν τοῖς λόγοις νικηφόρος ἢ μεγαλοπρεπῆ λαμβάνων τὰ γέρα παρὰ τῆς ἀληθείας.

Manuele Gabalas, Lettera XXXV

traduzione di Francesco Monticini

1. È accaduto in me che la passione che ho provato per quest'opera [*logoi*], che adesso tu hai dato alla luce e che da tempo io desideravo, si sia mescolata col piacere. Proprio ciò che serbavo nella mia mente tra le cose indicibili, che neppure questa dignità più prossima al divino mi induceva a rivelare, neppure se qualcuno a forza mi avesse costretto o avesse escogitato chissà cosa, mi sono infatti convinto adesso a esporre, approfittando di uno spunto così brillante; non ho dunque timore che vi possa essere sdegno da parte di quelli per i quali tutto è facile da dire o che qualcuno possa biasimarmi. Difatti, chi ammette di provare un sentimento di amicizia sarebbe riconosciuto colpevole se nascondesse ciò che invece va mostrato

agli amici, oppure darebbe l'impressione di ignorare quella che è la definizione di amicizia, o ancora di essere affetto da una qualche meschinità sofistica nei confronti di ciò che è più importante, se appunto l'amicizia è cosa grandissima per gli uomini. Se l'amico è "un altro sé", come ha detto un tale [1] dandone la definizione, e tu sei tra quelli che più mi sono amici, non c'è alcuna differenza che io esponga tali concetti a me stesso o a te, se quel qualcuno cui mi rivolgo è come te.

2. Quanto a me, in realtà (affinché tu sappia ciò che mi concerne), neppure prima ero completamente ignorante, se ho anteposto a tutto le lettere [*logoi*]; eppure non ho rifiutato il sacerdozio e, scindendo la mia esistenza in due parti, mi concentravo molto sulla bellissima ripartizione del mio stato; e mentre mi possedevano gli esercizi delle lettere [*logoi*], lo studio diretto, l'allenamento e tutto ciò attraverso cui la grande impresa dell'educazione giunge sino al possesso, al contempo, entravo a far parte del sacro servizio o ministero religioso, come le circostanze richiedevano per l'attuarsi dell'incarico. In questa alternanza dunque logoravo la mia vita terrena, come un usuraio, senza concedere a nessuna delle due parti un peso maggiore dell'altra. Ma a un certo punto è successo che la bilancia dei fatti ha perso l'equilibrio e si è protesa verso la parte più nobile, poiché la mente ha giudicato bene, come in un tribunale sono scelti quelli che sono i migliori: questo è accaduto.

3. Allora infatti, come passato il mezzogiorno, declinando il culmine dell'età verso il decadimento, è risorto un intelletto equilibrato, nascosto prima non so dove eppure non sommerso da qualsivoglia tra le passioni (dalle quali, certamente, la natura dell'uomo, combattuta fin dal primo impeto, è tentata di scacciare l'intelletto assieme con il pensiero discorsivo e di rimpiazzarli con l'inaffidabile opinione, l'apparenza [*phantasia*] e il vivere basato unicamente sulle percezioni sensoriali, come uno schiavo). Così, come purificato da una qualche impurità, subito l'intelletto ha recato la saggezza, che germoglia e si sviluppa nell'anima bene allenata ai concetti primi: attraverso di essa noi uomini, dicendo addio alle passioni e stimando di nessun valore il vivere secondo le percezioni sensoriali, a meno che non vi sia una qualche necessità, afferriamo la conoscenza di ciò che è bene e di ciò che non lo è. Giunto a questo punto, e riflettendo in maniera decisamente più acuta, ho potuto vedere sulla base della scienza [*episteme*] che la natura non produce invano alcuno degli enti. Quindi mi accorgo che anche le parole [*logoi*] sono parte sostanziale degli enti [2], loro che non svelano semplicemente la natura dei percettibili né vogliono rivelare soltanto ciò che quelli sono – qualcosa del genere sarebbe infatti la percezione abbinata al pensiero discorsivo – ma piuttosto hanno un rapporto diretto con l'intelletto, liberatosi da solo dalla nube della materia; a quel punto, la mente prova a correggere una vita errabonda e indaga ciò che è l'uomo, ciò che è il bue, ciò che è il cavallo e ciascuna cosa presa singolarmente, quante sono state versate nella natura razionale e in quella irrazionale, animata e inanimata, dalla coppa divina. Riconoscendo, una volta avvenuta questa contemplazione [*theoria*], una parte anche a quelle lettere [*logoi*] cui noi ci applichiamo con veemente entusiasmo, scopro che esse sono, per così dire, cosa altra rispetto a loro stesse: dopo averne visto un fine ottimo, verso il quale peraltro tutto lo sforzo che richiedono tende, mi sono ritrovato, pur avendovi dedicato tutto il desiderio e tutto l'animo, a disprezzare, se non mi si biasima di vantarmi di me stesso – certo non dico questo per te – tutto quel che risulta visibile e quanto concerne la dizione, e quanto le forme, quanto i significati e i contenuti, insomma, in breve, quanto concerne ogni arte retorica, dialettica, aritmetica, pure ogni arte volta a esaminare l'armonia delle corde [3]. Tutte queste cose mi sono sembrate delle sciocchezze rapportate alla scienza [*episteme*] che si fonda sulla virtù, rispetto

alla quale l'anima, se giudicata, sarebbe stata riconosciuta colpevole d'inerzia [*apraxia*], sebbene non d'ignoranza rispetto alle opere letterarie [*logoi*], e questo anche se ne esistessero tali da toccare i sommi cieli ed esplorare i recessi della terra in maniera più esatta del mitico Linceo [4]. Insomma, mi sembrava assurdo ripulire l'occhio dell'anima così che vedesse le nature degli enti e non fare lo stesso con i caratteri etici dell'anima, come se bastasse giudicare le cose razionalmente se poi viviamo irrazionalmente, e non giudicare attentamente la definizione del bene nel suo essere intatto, oppure come se l'uomo fosse nato solo per contemplare ma per non fare assolutamente nulla, e se l'inizio fosse fine a se stesso e non di guardare a uno scopo finale, e se qualcuno, dopo aver afferrato un'unità, credesse di possedere la totalità dei numeri o, dopo aver afferrato un punto, di essere giunto alle linee e alle figure geometriche. Perciò ho ritenuto che fosse opportuno che un autentico uomo non vivesse così e che non decidesse di trascorrere quest'esistenza terrena considerandola una scena, come fanno gli attori; infatti, il filosofare soltanto al livello delle lettere [*logoi*], privato dell'azione pratica, di ciò è causa. Questo dunque era il mio pensiero riguardo al giudizio [*krisis*] del tutto.

4. Giacché le questioni connesse a questo sacro rango tendono verso ciò che esiste di migliore, una forte passione per il bello sospingeva l'anima a volgersi alla virtù e a distogliere decisamente il proprio impegno dalle scienze [*mathemata*]. Perciò, mi sono ritrovato, quanto all'ambizione per esse, ad essere a tal punto indifferente da far ritenere ai più di essermi abbruttito: e se è vero che l'ho fatto pensare agli altri, non ho mancato di crederlo anche io stesso. Se mi avesse disturbato una qualche tentazione di tenere l'anima occupata in prove di eloquenza di qualunque genere, e queste avessero esibito dei tratti perfettamente affini alla mia disposizione interiore, ogni volta che fossi stato ispirato ci sarebbero stati terribili accusatori di questa mia inclinazione a testimoniare la distrazione in favore delle lettere [*logoi*]; se invece qualcuno mi avesse rivolto un'accusa di diserzione nei loro confronti, costui non avrebbe convocato il tribunale per nessun altro motivo, credo, se non perché i miei trattati [*logoi*], considerato l'intento che avrebbero comportato, abbinato alle caratteristiche che avrebbero esibito, si sarebbero di certo scostati dalla finezza di linguaggio che deve essere loro propria. Sarebbe stato allora opportuno che io esponessi qualche principio della filosofia prima che contenesse esplicitamente una meditazione sulla morte, pur presentandomi al processo con uno stile approssimato e, come mi sembra, inadeguato alla dignità del tema.

5. Trovandomi in questa situazione, dunque, mi giunge il tuo libro; essendomi io rapportato ad esso fin dall'inizio con la mano e con l'anima, per non sembrare un giudice inaffidabile causa l'affetto che nutro nei tuoi confronti, seppur contro voglia, mi tolgo di dosso, come fosse un mantello, la tua amicizia e, dopo aver istituito un tribunale dell'anima scevro da ogni passione, mi siedo come giudice imparziale della tua opera [*logoi*], né in alcun modo inferiore per giustizia ad Aiace, né permettendo che Minosse abbia qualcosa di più, se mai si fossero ritrovati a giudicare riguardo a questo. E all'inizio ho proceduto tranquillamente senza distaccarmi in alcun modo dal dogma; ma come aumentavano i pretesti di un dibattito e appariva evidente una terribile gara di discorsi in merito al tuo pensiero – era infatti possibile vedere una concentrazione di tutte le cose insieme – mi accorgevo che a poco a poco il mio proposito veniva meno.

6. Si trattava di un'opera [*logoi*] di buona qualità, brillante, rifinita con eleganza, dimostrazione di laboriosità non meno che di amore per l'apprendimento, nonché di memoria e di buona istruzione e di tutte quelle cose che Platone [5] afferma essere proprie di colui che sceglie di dedicarsi alla filosofia; vi si riscontrava la

dignità dell'intelletto, la grandezza del ragionamento, una bellezza commisurata nella lingua e un'esposizione non incerta che forniva al pensiero la mano per elevarsi sufficientemente in alto e, anche quando la penna tendeva dal sublime ai concetti più bassi, giammai negligente dell'ordine.

7. Eppure, in questa circostanza mi accadeva di sentirmi assolutamente diverso e per così dire di sobbalzare e, come sostiene Pitagora, di ritornare in vita per delle scienze [*mathemata*] per le quali prima ero morto [6] e di amare cose cui non davo più alcuna importanza e di provare esattamente lo stesso che dicono provino i cavalli da corsa invecchiati, quando drizzano l'orecchio e percuotono il terreno, dopo aver udito un grido e uno squillo di tromba. Mi prendeva subito la brama di quell'esperienza respinta e volevo comporre poesia epica e giambica e scrivere in dialetto eolico e dorico, e non soltanto, ma pure mettermi a raccontare le guerre, quante compiono i Greci e i Barbari, pensando gli uni contro gli altri o fra di loro. Ma mi venivano alla mente anche i trofei di Milziade e di Cimone e di Pericle e certamente anche l'illustre vittoria di Salamina inflitta ai Barbari da Temistocle il Grande [7]. E che cosa dire degli oratori e degli storici che narrano vuoi le passioni vuoi le contese avvenute in seno a quegli illustri eventi che il lungo tempo e il flusso della materia – che tutto avvolge – trasportano in eterno? Quale desiderio cola al punto di vedermi bramare più di ogni altra cosa di occuparmi di tutto ciò come prima, e anche più di prima, a causa del fatto che tu te ne occupi e che i tuoi trattati [*logoi*] e le tue epistole sono composti in maniera molto simile? Così mi sono dimenticato un poco del retto modo di essere e ho preso di nuovo in cambio una vita da peccatore, tradito dalla pozione della tua – non saprei dire – Circe o Calliope, giacché in tutte le tue opere [*logoi*] si trova e canta con voce acuta una sirena; se non avessi posto un intelletto amaro che rimproverava con severità al buio del piacere e che diceva “bada a te stesso” e il motto delfico “conosci te stesso” [8], probabilmente, ammaliato dai tuoi magici filtri, non avrei resistito alle tentazioni e, trasformato in qualcos'altro, non avrei mantenuto ciò che adesso mi affretto a trarre dai lunghi anni e propositi.

8. Se tutto questo non è stato detto invano, è possibile vedere ‘dall'altare’, intendo dalla presente lettera, che per me c'è stata della passione; e infatti l'epistola contiene i segni di un mutamento, non sviluppati in accordo col mio progetto di vita.

9. Quanto alla tua opera, non volevo né palesarmi come amico nei tuoi confronti né che qualcuno potesse pensare che ti compiacesti in virtù dell'amicizia, poiché c'è il rischio che per questo ti venga meno la giustizia della lode. Ma anche se sono persuaso che non ci sia niente di vuoto in ciò che tu dici, non posso convincere gli altri a condividere le mie stesse opinioni sul tuo conto. Ma nulla può l'opinione rispetto alla verità, né l'irrazionale apparenza [*phantasia*] rispetto all'essenza delle cose. Ciascuno di coloro che sospettano vuole ciò che vorrebbe e proprio come lo vorrebbe; di questo non mi do nessuna cura, fintanto che non mi ritrovi a elaborare pensieri in contraddizione con i miei convincimenti e fintanto che il buon Niceforo rimane, per le sue opere [*logoi*], ‘vincitore’ [], conquistando splendide ricompense al cospetto della verità.

Note alla traduzione

[1] Si tratta di Aristotele: *Eth. Nic.* IX 4 1166a 31-32.

[2] In quanto ne presuppongono il concetto, ovvero, aristotelicamente, la forma.

[3] Quest'ultimo elemento parrebbe supportare l'ipotesi, citata, di Beyer, per cui l'opera inviata da Gregora consisterebbe nel suo commento al *Trattato sui sogni* di Sinesio. Nel secondo capitolo di questo testo, infatti, si fa riferimento all'armonia e alla lira orfico-pitagorica, della quale compare addirittura uno schema nel commento del dotto bizantino.

[4] Figlio di Afareo e di Arene, questo personaggio – noto per aver preso parte alla spedizione degli Argonauti – era proverbiale per la sua vista estremamente acuta.

[5] Probabile riferimento a *Rep.* II 376b e ad *Ap.* 18b.

[6] Si fa forse qui allusione alla dottrina pitagorica della reincarnazione come colpa.

[7] Si citano in questo passaggio personaggi ben noti dell'età greca classica. Eppure, di nuovo, il riferimento a Milziade e Cimone parrebbe suffragare ulteriormente l'ipotesi di Beyer, venendo questi menzionati assieme – erano comunque padre e figlio – e proprio nel contesto di una polemica nei confronti degli esercizi retorici, in Sinesio. *De Insom.* 20.

[8] Si noti come lo stesso accostamento tra i due motti ricorra anche in Gr. Pal. *Tr.* I 1 10.

[9] Gioco di parole con il nome di battesimo dell'amico: Niceforo significa propriamente, infatti, 'vincitore'.

Bibliografia

Bénatouïl, Bonazzi 2012

T. Bénatouïl, M. Bonazzi, *θεωρία and βίος θεωρητικός from the Presocratics to the End of Antiquity: An Overview*, in Id. (eds.), *Theoria, Praxis and the Contemplative Life after Plato and Aristotle*, Leiden, Boston 2012, 1-14.

Beyer 1976

H.V. Beyer, *Nikephoros Gregoras, Antirrhethika I*, Wien 1976.

Chiaradonna 2005

R. Chiaradonna, *La dottrina dell'anima non discesa in Plotino e la conoscenza degli intelligibili*, in E. Canone (a cura di), *Per una storia del concetto di mente*, Firenze 2005, 27-49.

Chrestou 2002

K.P. Chrestou, *To philosophiko ergo tou Nikephorou Chournou*, Thessaloniki 2002.

- Congourdeau 1991
M.H. Congourdeau, *Théolepte de Philadelphie*, in M. Viller (éd.), *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris 1991, 446-459.
- Constantinides Hero 1994
A. Constantinides Hero, *Life and Letters of Theoleptos of Philadelphia*, Brookline MA 1994.
- Di Pasquale Barbanti 1998
M. Di Pasquale Barbanti, *Ochema-pneuma e phantasia nel Neoplatonismo. Aspetti psicologici e prospettive religiose*, Catania 1998.
- Fryde 2000
E.B. Fryde, *The Early Palaeologan Renaissance (1261 – c. 1360)*, Leiden, Boston, Cologne 2000.
- Girgenti, Sodano 2005
G. Girgenti, A.R. Sodano, *Porfirio, Astinenza dagli animali*, Milano 2005.
- Guilland 1926
R. Guilland, *Essai sur Nicéphore Grégoras. L'homme et l'œuvre*, Paris 1926.
- Kakavelaki 2014
A. Kakavelaki, *H ENNOIA THS ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΟΝ 14° ΑΙΩΝΑ*, “Ενατενίσεις” 23 (2014), 78-84.
- Kazhdan 1991
A. Kazhdan et alii, *Oxford Dictionary of Byzantium*, New York, Oxford 1991.
- Kourouses 1972
S.I. Kourouses, *Μανουήλ Γαβαλάς εἶτα Ματθαῖος μητροπολίτης Ἐφέσου (1271/2-1355/6)*, Athinai 1972.
- Lamoureux, Aujoulat 2004
J. Lamoureux, N. Aujoulat, *Synésios de Cyrène, Opuscule I*, Paris 2004.
- Leone 1982
P.L.M. Leone, *Niceforo Gregora, Epistulae*, Matino 1982.
- Leutsch [1851] 1965
E.L. Leutsch, *Corpus paroemiographorum graecorum* [Göttingen 1851], Hildesheim 1965.
- Lidauer 2016
E. Lidauer, *Platons sprachliche Bilder. Die Funktionen von Metaphern, Sprichwörtern, Redensarten und Zitaten in Dialogen Platons*, Hildesheim 2016.
- Linguisti 2012
A. Linguisti, *Plotinus and Porphyry on the Contemplative Life*, in T. Bénatouïl, M. Bonazzi (eds.), *Theoria, Praxis and the Contemplative Life after Plato and Aristotle*, Leiden, Boston 2012, 183-197.

Méautis 1937

G. Méautis, *Eleusinia*, "Revue des Études Anciennes" 39/2 (1937), 97-107.

Mergiali 1996

S. Mergiali, *L'enseignement et les lettrés pendant l'époque des Paléologues (1261-1453)*, Athènes 1996.

Monticini c.s.a

F. Monticini, *Caduta e recupero. La crisi di età paleologa tra umanesimo e mistica*, Paris 2020, in corso di stampa.

Monticini c.s.b

F. Monticini, *San Salvatore in Chora e il suo universo intellettuale nell'età dei Paleologi*, "Quaderni di storia" 91 (2020), in corso di stampa.

Perrella 2003

E. Perrella, *Gregorio Palamas, Atto e luce divina. Scritti filosofici e teologici*, Milano 2003.

Pietrosanti 1999

P. Pietrosanti, *Nicephori Gregorae Explicatio in librum Synesii De Insomniis, scholia cum glossis*, Bari 1999.

Pontani 2015

F. Pontani, *Scholarship in the Byzantine Empire (529-1453)*, in F. Montanari, S. Matthaios, A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden, Boston 2015, 297-455.

Pucci, Centrone 2007

P. Pucci, B. Centrone, *Platone, Fedro*, Bari 2007.

Reale 1987

G. Reale, *Storia della filosofia antica, I sistemi dell'età ellenistica*, Milano 1987.

Reinsch 1974

D. Reinsch, *Die Briefe des Matthaios von Ephesos im Codex Vindobonensis Theol. gr. 174*, Berlin 1974.

Rigo 2008

A. Rigo, *Mistici bizantini*, Torino 2008.

Roochnik 2009

D. Roochnik, *What is Theoria? Nicomachean Ethics Book 10.7-8*, "Classical Philology" 104/1 (2009), 69-82.

Ševčenko 1962

I. Ševčenko, *Études sur la polémique entre Théodore Métochite et Nicéphore Choumnos*, Bruxelles 1962.

Sheppard 2014

A. Sheppard, *Phantasia in De Insomniis*, in D.A. Russell, H.G. Nesselrath (eds.),

Synesius, *De Insomniis. On Prophecy, Dreams and Human Imagination*, Tübingen 2014, 97-110.

Silvano 2017

L. Silvano, *Perché leggere Omero: il prologo all'Odissea di Manuele Gabala nelle due redazioni autografe*, "JÖB" 67 (2017), 217-238.

Susanetti 1992

D. Susanetti, *Sinesio, I sogni*, Bari 1992.

Trapp 1976-1996

E. Trapp et alii, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien 1976-1996.

Verpeaux 1959

J. Verpeaux, *Nicéphore Choumnos. Homme d'état et humaniste byzantin*, Paris 1959.

Vianès-Abou Samra 2003

L. Vianès-Abou Samra, *Les Errances d'Ulysse par Matthieu d'Éphèse, alias Manuel Gabalas (XIVe siècle)*, "Gaia" 7 (2003), 461-480.

Zanatta 2002

M. Zanatta, *Aristotele, Etica Nicomachea*, Milano 2002.

English abstract

The article deals with the concept of action (*praxis*) as it was expressed by the Byzantine scholar Manuel Gabalas (alias Matthew of Ephesus) in his Letter XXXV. After an introduction of this figure and of the main philosophical debates which characterised the early-fourteenth-century Byzantium, the author focuses on the text in question, which is reproduced in Greek and in Italian translation as appendix. Gabalas probably addressed his Letter XXXV to Nicephorus Gregoras in the early 1330s, surely after he assumed the role of bishop in 1329. His main aim was to comment an unspecified Gregoras' work, perhaps his commentary on Synesius' *On Dreams*. In order to reach his goal, Gabalas spoke about a personal crisis and explored the Neoplatonic concept of *theoria*, to which he counterposed that of *praxis*. The result is a complex criticism of Neoplatonic accounts, which in many ways preceded some philosophical and theological arguments characterising the Palamite Controversy of the 1340s.

key words | Matthew of Ephesus; Neoplatonism; Byzantium; Palaiologan era.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Gli antichi a processo

I volumi dedicati ai processi in Grecia e a Roma nella collana "I grandi processi della storia" del Corriere della Sera

Barbara Biscotti



Il processo si colloca al centro delle relazioni umane. Di esse, individuali o collettive che siano, è allo stesso tempo fallimento totale e perfetta riuscita. Fallimento, perché il fatto che le persone debbano giungere al processo per comporre i propri divergenti interessi, delegando con ciò ad altri il compito di occuparsene, manifesta una tragica incapacità del soggetto umano di farsi carico di se stesso – con le proprie idee, pulsioni, abitudini, soprattutto con i propri desideri – e del rapporto con l'altro da sé. A fronte di tale apparentemente ineluttabile forma di impotenza, il processo costituisce l'antropotecnica per eccellenza ideata dagli animali umani per confrontarsi con la propria natura violenta: esso è infatti la soluzione alternativa alla forza bruta, laddove nelle relazioni sorga il conflitto. Ma la contenzione dell'aggressività che questa tecnica mette in atto non vale ovviamente a eliminare in modo radicale tale elemento violento, che pertiene invece intrinsecamente anche al processo: esso è infatti la forma 'addomesticata' di una violenza ineliminabile, che si traduce nell'imposizione da parte di un certo gruppo di esseri umani ad altri di una condizione del vivere differente da quella da essi desiderata.

In tal senso il processo è una sorta di vaso magico all'interno del quale la potenza deflagrante dell'istintuale violenza umana viene racchiusa, al fine di ridurne gli effetti distruttivi che nuocerebbero all'intera comunità, ma al prezzo di una forma più sottile di violenza, esercitata da una parte del

gruppo sociale dominante nei confronti di quella in qualunque senso minoritaria. Per quanto la giustizia sia, come vuole Jacques Derrida, esperienza dell'impossibile, la tecnica attraverso cui la stessa si inverte, il processo, la rende possibile, ma solo per alcuni. D'altro canto – e per gli stessi motivi – si deve rilevare come il processo rappresenti anche la più piena realizzazione dell'umanità. La capacità di sottoporre i propri istinti e le azioni che ne derivano a un procedimento di contenimento istituzionale è tutta e solo umana, come insegna Gilles Deleuze, e consente, in quanto strumento di risoluzione del conflitto, la costruzione di una rete di relazioni altrimenti inimmaginabile, per vastità e complessità.

L'aspetto istituzionale del processo, per cui decisioni fondamentali per la vita delle persone vengono delegate a organi a ciò preposti, passa tuttavia decisamente in secondo piano rispetto alla sua natura trasformativa, in quanto legato in modo essenziale, e non solo sotto il profilo etimologico, all'azione da cui prende il nome: esso è infatti, in senso materiale, un 'procedere'. Il punto di partenza di tale azione dinamica e vettoriale – va infatti in direzione univoca, da un evento scatenante iniziale, lo scontro, verso la risoluzione dello stesso mediante la decisione – è rappresentato appunto dal conflitto nei rapporti tra singole persone o tra gruppi di persone, che in modo più o meno libero – secondo i ruoli – si mettono in cammino, forzatamente insieme, per attraversare sino in fondo la condizione di incompatibilità che stanno vivendo, per sondarne i recessi più bui, per farne emergere gli aspetti nascosti, per stanare infine l'indicibile; e pronunziarlo.

Si tratta di un percorso dantesco, suscettibile di condurre tutti coloro che vi si incamminano – attori, convenuti, testimoni, giudici – a sprofondare nelle pieghe più recondite del proprio vissuto e a fare i conti, a volte con fatica, spesso con esiti imprevedibili, con parti di sé non sempre note. In ogni caso, una cosa è certa: al termine di questo percorso nulla sarà uguale a prima. Il rapporto umano che era stato introdotto nella macchina processuale, passando attraverso fasi di analisi, sminuzzamento, elaborazione, ricomposizione, sicuramente esce, all'altra estremità di essa, completamente trasformato. Gli uni hanno torto, gli altri hanno ragione. Gli uni hanno diritto a una certa cosa, gli altri hanno l'obbligo invece di 'fare' qualcosa. Agli uni spetta questo, agli altri quello. Agli uni viene riconosciuto un certo *status*, agli altri no. I protagonisti stessi del

processo, quindi, non saranno mai più quelli di prima: saranno in qualche modo persone nuove, calate in una condizione esistenziale comunque, poco o tanto, differente rispetto a quella precedente.

Quello del processo è dunque un procedimento alchemico, attraverso il quale la società trasforma con successo materiali considerati nocivi – il conflitto, la disobbedienza alle regole condivise, la violenza distruttiva, la differenza – in sostanze accettabili, la cui capacità di destabilizzare gli equilibri del gruppo è stata neutralizzata. Esso rappresenta, insomma, anche la valvola di sicurezza capace di garantire la miglior riuscita possibile della convivenza tra persone, in quanto luogo in cui i rapporti umani vengono ricondotti dalla violenza del Chaos all'ordine del Kosmos. Senza contare che – come insegnano le *Eumenidi* di Eschilo, la tragedia in cui si inscena il giudizio di Oreste – la perdurante percezione che si ha, anche in un'epoca così disincantata, forse, e materialista come l'attuale, del Kosmos che viene rappresentato e attuato nel processo è quella di un luogo re-ligioso, e quindi, nel senso proprio del termine, 'riunificatorio': lì giustizia divina e giustizia umana cooperano e sembrano avere il potere, insieme, di ricondurre a unità l'uomo altrimenti eternamente scisso tra volontà e fato, tra colpa e innocenza, tra responsabilità e inconsapevolezza.

Per questi motivi, dunque, il processo fornisce un punto di vista privilegiato dal quale osservare l'umano, nella sua singolarità individuale e nel suo divenire storico. Le vicende processuali, la cui narrazione in questa collana viene proposta, coinvolgono sempre, infatti, individui o gruppi di individui che in qualche modo vengono sottoposti al giudizio di una comunità, che di loro non può accettare le idee e l'operato. In questo senso si potrebbe affermare, prendendo a prestito un'idea di Carmelo Bene, che il processo è vero "teatro del potere"; il potere che un certo gruppo sociale fa valere nei confronti di un altro o di un singolo, indirizzando così il corso della storia. Ma se la Storia, sempre secondo una visione beniana, è "marchio temporale del Potere", i processi che qui vengono proposti possono rappresentare una traccia lasciata nel corso del tempo, una chiave di lettura di questo tortuoso, millenario percorso dell'umanità attraverso i propri dilemmi, le proprie scelte, i propri esercizi di potere.

Ci troviamo, quindi, di fronte a un dispositivo che, lungi dall'assorbire e annullare la 'minorità' delle storie individuali e il loro divenire, viceversa le pone a confronto con la Storia stessa e ne fa emergere in modo assoluto la grandezza, a prescindere dal giudizio finale, etico e giuridico. Nel processo infatti l'inarrivabile confronto della singolarità umana con la legge, che permea di sé ogni esperienza e allo stesso tempo risulta però, secondo la lezione racchiusa in modo magistrale nell'opera kafkiana, inconoscibile nella sua origine per l'uomo, trova un *escamotage* e una soluzione: l'irrisolvibile domanda sulla provenienza stessa della regola, cioè della misura del comportamento umano, è drammaticamente superata dalla sua applicazione, dall'implacabile avanzare nella Storia di ciò che è 'diritto', rispetto a ciò che viene connotato come 'stortura' e, quindi, eliminato dalla storia stessa. Oppure trasformato, appunto, da essa e incluso; a volte reso immaginifico, ingigantito, magnificato.

Alcuni dei processi qui presentati, infatti, hanno gettato per sempre i protagonisti nel baratro dei reietti e dei malvagi. Altri hanno per sempre elevato coloro che vi sono stati sottoposti a protagonisti positivi della storia dell'umanità. In ogni caso, quel "per sempre" rappresenta il vero esito finale dei processi raccontati nei volumi di questa collana. Essi sono un colpo di coda della Storia, una brusca sterzata, una narrazione epica, che trascende la storia dei singoli protagonisti, la quale è qui solo occasione di un grido corale, condivisibile o meno, dell'umanità. E se concordiamo con Pasolini che "il passato è la sola critica globale del presente", le storie di questi grandi processi possono forse costituire una bella occasione di riflessione.

La collana, curata da chi scrive e Luigi Garofalo, entrambi storici dei diritti dell'antichità, attraversa tutte le epoche sino alla contemporaneità, ma sette dei quarantacinque volumi che la compongono riguardano processi ascrivibili all'antichità classica. L'analisi di tali vicende processuali appartenenti al passato più lontano e legate, pertanto, a contesti sociali molto distanti da quelli contemporanei, possiede eppure una potenza euristica del tutto peculiare, dal momento che fornisce accesso a categorie seminali del pensiero politico e all'origine stessa del rapporto dialettico individuo-società, libertà-istituzione, che trova negli ingranaggi della macchina processuale il proprio momento decisivo.

Carlo Pelloso è autore del libro dedicato alla “tragedia del processo a Socrate”, secondo la definizione di Hegel (vol. 5, *Socrate. La democrazia contro il libero pensiero*). È noto come la letteratura in proposito si sia schierata nei secoli in due fazioni: coloro che hanno visto in tale episodio ultimativo della vita del filosofo il trionfo della democrazia, vittoriosa sul suo pensiero ritenuto antidemocratico, e quanti hanno invece considerato il suicidio di Socrate, che conseguì all’esito del giudizio, come atto eroico di denuncia e condanna del fallimento della democrazia. Pelloso sceglie però una terza via, che pone al centro l’uomo Socrate, il cittadino Meleto che lo accusa di empietà e la città di Atene, non come entità astratta, ma in quanto concreto giudice di tale processo pubblico che, con le sue regole, funge da cornice tecnica e sostanziale dello scontro. La vicenda, dunque, viene analizzata con il rigore dello storico del diritto non come il fronteggiarsi di diverse visioni del mondo – libero pensiero contro ordine costituito –, bensì in quanto calata in un contesto normativo specifico, caratterizzante un sistema, politico, sociale, giuridico, di un determinato popolo in un certo momento storico, con l’esito di una ricostruzione nuova, che restituisce verità a una storia ben nota.

L’Atene del V secolo a.C. costituisce lo scenario anche di un altro volume della collana, dedicato a Temistocle (vol. 43, *Temistocle. La città ingrata*), del quale gli autori sono Monica Centanni e Peppe Nanni. Il “mostruoso processo”, così Luciano Canfora definisce il procedimento contro il vincitore di Salamina che, con la battaglia navale contro i Persiani del 480 a.C., aveva compiuto un’impresa militare incredibile. Il contrappunto della vittoria, però, è che egli stesso, le sue avventure politiche, la sua gloria, sono oggetto di ammirazione ma anche di invidia da parte di tutti – Greci e Spartani – e anche quanti racconteranno la sua storia si divideranno su due fronti. Un processo? Forse due, forse tre, forse quattro – comprendendo l’ostracismo: un gruppo di ben 1696 cocci, ritrovati presso il Ceramico in Atene portano iscritto il nome ‘Temistocle’. Di fatto, con prove probabilmente inattendibili, i due acclamati protagonisti delle vittorie di Salamina e Platea – l’ateniese Temistocle e lo spartano Pausania – vengono additati come le icone negative del tradimento. Ingrata è la città – Atene o Sparta che sia – verso i suoi più illustri protagonisti. Ma forse, sotto il cielo della *polis* greca, si tratta di un’ingratitude necessaria, un’ingiustizia preventiva per sterilizzare qualsiasi rischio di tentazione tirannica.

Chi scrive è autrice del volume dedicato a Catilina (vol. 17, *Catilina. Le strategie del processo politico*). Com'è noto, in questo caso non si può parlare, da un punto di vista tecnico, di processo: Catilina e i suoi subirono una pubblica condanna – e la persecuzione conseguente – al di fuori del quadro giuridico processuale che avrebbe potuto fornire loro, tra l'altro, una serie di garanzie; tra le quali, non ultima, il diritto di fare ricorso al popolo per la revisione della condanna capitale, a loro negato. Per questo caso si può parlare piuttosto, dunque, di un processo politico e mediatico, abilmente orchestrato da Cicerone, che guidò il senato ad avallare decisioni palesemente fondate sull'*imperium* e il popolo, per il quale viene costruita una situazione emergenziale, a condannare coralmmente il “mostro” che Cicerone stesso aveva saputo con pazienza e abilità ineguagliabili edificare. L'autrice, lungi dall'assolvere Catilina e i suoi seguaci, si preoccupa però di mettere in luce le tecniche della condanna politica affinate in tale circostanza e destinate a caratterizzare ogni processo politico nei secoli a venire e sino alla contemporaneità: dalla diffamazione pubblica, costruita attraverso il ricorso retorico alla *reprehensio vitae anteaetiae*, alla fabbricazione meticolosa del nemico della società, che non risparmia strategie subdole e falsificazioni del reale, giungendo infine a mettere in campo il più potente dei dispositivi: la paura. Ne risulta un libro quanto mai attuale, ritratto paradigmatico e potente delle strategie del potere costituito di ogni tempo.

Un altro processo che vide sempre protagonista Cicerone viene preso in esame da Paola Ziliotto, che nel volume 22, *Verre. Quando la repubblica protegge i deboli*, descrive ed esamina a fondo l'emersione a Roma, nel corso del I secolo a.C., di valori – politici, culturali, identitari – completamente nuovi nella società e l'avvento di un'etica individualista e profittatrice che, su uno sfondo connotato dalla violenza, condurrà la *res publica* alla sua fine. Il processo in questione, nel quale in apparenza si confrontano i *boni mores* che qualificano la romanità con questi nuovi “valori”, che si vorrebbero solo di pochi degenerati tra cui Verre, è in effetti una straordinaria *pièce* teatrale, con l'inarrivabile regia dell'Arpinate, nella quale infine non vi sono “buoni”, ma solo cattivi, non difensori di un ideale pubblico ormai tramontato, ma solo arrivisti interessati alla propria affermazione personale: il popolo romano, spettatore di questa riuscita farsa, accorre e applaude, stregato dallo spettacolo dei ricchi e potenti.

Ma, tra vincitori e vinti che salvano comunque la pelle (e le ricchezze), l'unico perdente è, in senso paradigmatico, proprio il popolo.

Luigi Garofalo affronta il processo più famoso e spinoso della storia, quello a Gesù (vol. 14, *Gesù. La crocifissione di un giusto*), a proposito del quale l'adozione della prospettiva tecnica giuridica consente di gettare nuova luce, offrendo uno sguardo inedito su una figura in relazione alla quale ovviamente sarebbe altrimenti impossibile esprimersi senza incorrere nel già detto. Una serrata disamina delle regole procedurali cui Pilato avrebbe dovuto conformarsi, tra diritto romano e diritto giudaico, sullo sfondo della condizione di tensione politica e sociale perenne di Gerusalemme, vera città polveriera, consente infatti all'autore di evidenziare l'oggettiva violazione da parte del governatore dei dispositivi processuali che avrebbe dovuto seguire, cui conseguì la crocifissione del Nazareno. Scavalcando le interpretazioni religiose o anche solo puramente storiche, benché ne tenga e ne renda conto, l'autore fornisce dunque una chiave di lettura nuova della vicenda, che ha il pregio dell'oggettività storica nel tenere conto dei ruoli ricoperti dalle parti in esse implicate, dei rapporti istituzionali che le legano e del tessuto giuridico entro il quale il processo a Gesù, punto culminante della sua vicenda terrena, è avvolto.

Dello stesso autore è il volume dedicato al processo a Paolo di Tarso (vol. 19, *San Paolo. Esule e martire per volontà imperiale*). Anche la vicenda dell'apostolo delle genti trae nuova luce da un'approfondita disamina dello *status* giuridico che lo caratterizzava come cittadino romano; come tale, egli subì tre processi, essendo accusato di diverse colpe che ruotavano tutte intorno al crimine di lesa maestà, a causa del proselitismo cui era dedito e della sua sollecitazione a fondare comunità cristiane devote al culto di Gesù, anteposto a quello dell'imperatore. L'ultimo episodio processuale, in esito del quale gli furono comminati l'esilio e la condanna a morte per decapitazione (come prevedeva ancora una volta il suo stato di *civis*) e i cui estremi Garofalo ricava da indizi testuali eterogenei tra cui anche la seconda lettera a Timoteo, è completamente affidata all'*imperium* di Nerone, diretta parte lesa in base alle accuse che si attribuivano al predicatore; alla sua volontà Paolo infine si sottomette, attendendosi però la "corona di giustizia" dal solo "giudice giusto" che riconosca, il Signore, e negando così sino in fondo ogni valore alla giustizia temporale e all'autorità dell'imperatore. Le circostanze di tale terzo processo si

dipano sullo sfondo dei complessi rapporti interni, nonché con il potere costituito, della nascente comunità cristiana di Roma, nella quale l'apostolo è accolto con freddezza e scarsa solidarietà; anche sulle dinamiche in questione l'analisi dei passaggi processuali compiuta da Garofalo offre nuovi spunti interpretativi.

Il *iudicium publicum* che vide Apuleio di Madauros accusato in base alla *lex Cornelia de sicariis et veneficis* per pratiche magiche costituisce l'oggetto di un ulteriore volume tra quelli dedicati ai grandi processi dell'antichità romana (vol. 37, *Apuleio. Le metamorfosi di un "mago"*). Ne è autrice chi scrive, la quale, a introduzione della specifica vicenda, traccia un affresco della società romana del II secolo d.C.: una società multietnica, cosmopolita, nella quale la provincia d'Africa, in cui sono ambientati gli accadimenti in questione, rappresenta uno dei centri culturali principali dell'impero. Apuleio appare, in tal senso, pienamente uomo del suo tempo: viaggiatore instancabile, colto intellettuale, polimata, filosofo legato alle correnti del medioplatonismo, oratore, medico interessato ai fenomeni naturali, e al contempo curioso esploratore della dimensione religiosa più esoterica, quella legata ai culti misterici. Anche in questo caso l'approccio storico-giuridico e la disamina sotto questo profilo delle vicende processuali offre l'occasione di delineare uno scenario originale: la tradizionale interpretazione di tale processo come generico manifesto della vittoria della sapienza sull'ignoranza (la quale etichettava il filosofo come mago, non essendo in grado di comprenderne e accettarne le conoscenze) viene ridisegnata come riuscito esito della volontà di Apuleio di affermare quella cultura aristocratica di cui si sentiva portatore e il ruolo centrale – politico e, sul piano sociale, psicagogico – del 'filosofo', secondo l'interpretazione data al termine nel II secolo. Nelle pieghe dell'orazione, tuttavia, si nasconde proprio l'ambiguità di tale figura e, nella sua pienezza, la natura teatrale del processo, luogo della grande magia verbale, nel quale la verità spesso si vela, mentre sembra disvelarsi, e l'esito finale, quale che sia, pare arrancare inutilmente dietro la complessità del reale.

L'ultimo dei volumi della collana dedicati all'antichità classica vede come protagonisti due personaggi leggendari (vol. 40, *Orazio e Appio Claudio. Un eroe e un antieroe a giudizio*) le cui vicende, seppure separate nei fatti e nei tempi, sono accomunate innanzitutto dall'aver segnato momenti

fondamentali della storia istituzionale di Roma arcaica, collocabili rispettivamente nel VII e nel V secolo a.C. Gli autori, Luigi Garofalo e Carlo Pelloso, argutamente hanno deciso di porre a confronto le due storie: ambedue di fatto colpevoli di un grave crimine, Orazio e Appio Claudio rappresentano tuttavia nella storia di Roma l'uno l'*exemplum* positivo, il campione della *civitas* amato dal popolo, l'altro l'antieroe, dal popolo detestato. In entrambi i casi, tuttavia, seppure in direzioni e con esiti opposti, si assiste alla disapplicazione del diritto costituito a favore del prevalere della scelta del popolo, di fronte alla cui sovranità anche il regno della legge cede. Sullo sfondo delle due vicende, le storie parallele di due donne, le vittime: una contro-storia possibile, la cui trama è lasciata alla curiosità e all'immaginazione del lettore.

Ogni volume, esaurita la parte testuale relativa ai protagonisti visti al momento del processo (cap. 1), al contesto di cui la loro vicenda giudiziaria costituisce un esito (cap. 2) e allo svolgimento processuale (cap. 3), è corredato di un glossario in cui vengono illustrati alcuni termini chiave – giuridici ma anche non tali e tuttavia centrali nella vicenda esaminata – e di una parte di approfondimenti, in cui si riassume la cronologia essenziale della storia, si riporta una bibliografia minima ragionata, cui poter attingere per approfondire, e si indicano ulteriori itinerari, geografici, culturali, artistici, che possano guidare in modo alternativo il lettore sulle tracce dei protagonisti.

Bibliografia essenziale di riferimento

Sui processi in Grecia e a Roma

A. Biscardi, *Diritto greco antico*, Milano 1982.

E. Narducci, *Processi ai politici nella Roma antica*, Roma-Bari 1995.

B. Santalucia, *La giustizia penale in Roma antica*, Bologna 2013.

M. Talamanca, "Dikazein" e "krinein" alle origini dell'attività giurisdizionale in Grecia, in P. Dimakis (ed.), *Symposion 1974*, Köln-Wien 1978, 103-133.

Sul processo a Socrate

M. Bonazzi, *Processo a Socrate*, Bari 2018.

M.M. Sassi, *Indagine su Socrate. Persona filosofo cittadino*, Torino 2015.

I.F. Stone, *Il processo a Socrate*, trad. it., Milano 1990.

Sul processo a Temistocle

L. Canfora, "Eschilo e Temistocle" in Id., *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari 1986, pp. 128-148.

E. Culasso Gastaldi, *Le Lettere di Temistocle. Il problema storico. Il testimone e la tradizione*, Padova 1990.

L. Piccirilli, *Temistocle, Aristide, Cimone, Tucidide di Melesia*, Genova 1987.

Sul processo a Catilina

L. Fezzi, *Catilina. La guerra dentro Roma*, Napoli 2013.

B. Levick, *Catilina*, (trad. it. B. Forino), Bologna 2017.

C. Vacanti, *I Catilinari. Progetto di una congiura*, Napoli 2018.

Sul processo a Verre

E. Ciccotti, *Il processo di Verre. Un capitolo di storia romana*, Roma 1965 (rist. dell'ed. Milano 1895).

L. Fezzi, *Il corrotto. Un'inchiesta di Marco Tullio Cicerone*, Roma-Bari 2016.

P. Gazzara, *Processo per corruzione. Da Le Verrine di Cicerone*, Roma 2006.

Sul processo a Gesù

J. Blinzler, *Il processo di Gesù*, Brescia 1966.

G. Jossa, *Il processo di Gesù*, Brescia 2002.

A. Schiavone, *Ponzio Pilato. Un enigma tra storia e memoria*, Torino 2016.

Sul processo a Paolo di Tarso

A.M. Mandas, *Il processo contro Paolo di Tarso. Una lettura giuridica degli Atti degli Apostoli (21.27-28-31)*, Napoli 2017.

L. Peppe, *Il processo di Paolo di Tarso: considerazioni di uno storico del diritto*, Lecce 2018.

B. Santalucia, *Sul processo di Paolo di Tarso a Roma*, in E. Chevreau, C. Masi Doria, J.M. Rainer (a cura di), *Liber amicorum. Mélanges en l'honneur de Jean-Pierre Coriat*, Parigi 2019.

Sul processo a Apuleio

L. Pellicchi, *L'accusa contro Apuleio: linee retoriche e giuridiche*, in *Eparcheia, autonomia e civitas romana. Studi sulla giurisdizione criminale dei governatori di provincia (II sec. a.C. – II sec. d.C.)*, a cura di D. Mantovani e L. Pellicchi, Pavia 2010, 171-195.

F. Amarelli, F. Lucrezi, *I processi contro Archia e contro Apuleio*, Napoli 1997.

Sui processi a Orazio e Appio Claudio

M.T. Fögen, *Storie di diritto romano. Origine ed evoluzione di un sistema sociale*, trad. it., Bologna 2005.

C. Pelloso, *Provocatio ad populum e poteri magistratuali dal processo all'Orazio superstite alla morte di Appio Claudio decemviro*, "Studia et Documenta Historiae Iuris" 82 (2016), 219-264.

English abstract

The series *The great trials of history*, published by Corriere della Sera, proposes forty-five volumes, concerning remarkable personalities of history, whose name gives the title to each book, examined by the specific point of view of the trials in which they have been protagonists. Eight of them focus on trials of the classical Antiquity and show, here more than elsewhere, the heuristic potential of classicism, in order to unveil the basic inner workings of the political relationships' development between individuals and institutions in the former societies, through that formidable anthropotechnique represented by the trial.

key words | Antiquity's Trials; Roman Law; Greek Law; Socrates; Themistocles; Catiline; Verre; Jesus; Paul of Tarsus; Apuleius; Horatius and Appius Claudius

Un sublime e tormentoso Tardoantico

Recensione a Franco Cardini, *Contro Ambrogio. Una sublime, tormentosa grandezza*, Salerno Editrice, 2016

Maria Bergamo



I sei imperatori Giuliano, Gioviano, Valente, Graziano, Valentiniano I e Teodosio approvano l'Editto di Tessalonica del 380 "Cunctos populos", con cui il cristianesimo niceno viene proclamato religione ufficiale, miniatura del XII secolo.

Quando finalmente Baudolino con la sua improbabile armata arriva nel regno del Prete Gianni, uno dei leggendari e misteriosi Paradisi terrestri, rimane interdetto dinanzi ai suoi abitanti, usciti a pie' pari dai capitelli delle cattedrali e dalle *drôlerie* dei codici miniati, o forse dalle pagine del *Medioevo fantastico* di Baltrusaitis. Ecco gli Sciapodi da un piede solo, i Blemmi senza testa, i Panozi avvolti in grandi orecchi, i Pigmei, i Cinocefali e i Giganti: mostruosi e pacifici, sono tutti servitori del Presbyter e tutti buoni cristiani, sebbene molto in disaccordo tra loro.

“Non siete amici perché siete diversi?” chiese il Poeta. “Come dice tu diversi?” rispose lo Sciapode. “Beh, nel senso che tu sei diverso da noi e...” “Perché io diverso da voi?” “Ma Santissimo Iddio”, disse il Poeta, “tanto per cominciare hai una gamba sola, noi e il Blemma ne abbiamo due!”. “Anche voi e Blemma se alza una gamba ne ha solo una”. “Ma tu non ne hai un'altra da abbassare!”. “Perché io deve abbassare gamba che non ha? Deve tu abbassare terza gamba che non ha?” [...].

“Ma allora perché dici che non scorre buon sangue tra Blemmi e Sciapodi?”. “Loro pensa male. Loro cristiani che fa sbaglio. Loro *phantasiastoi*. Loro dice giusto come noi che il Figlio non è di stessa natura del Padre, perché Padre esiste da prima che esiste il tempo, mentre il Figlio è creato dal Padre, non per bisogno ma per volontà. Quindi il Figlio è figlio adottivo di Dio, no? Blemmi dice sì, Figlio non ha stessa natura del Padre, ma questo Verbo anche se solo figlio adottivo non può fare sé carne. Dunque Gesù mai diventato carne, quello che apostoli ha visto era solo *phantasma*. [...] Ma se Figlio non è carne, come dice questo pane è mia carne? Infatti loro non fa comunione con pane e *burq*”. “E i Panozi?” “Oh, a loro non importa quello che fa Figlio quando scende su terra. Loro pensa solo a Spirito Santo. Ascolta: loro dice che cristiani a occidente pensa che Spirito Santo discende da padre e da Figlio. Loro protesta e dice che questo da Figlio è stato messo dopo e procede solo sa Padre. Essi pensa contrario di Pigmei. Pigmei dice che Spirito Santo procede solo da Figlio e non da Padre. Panozi odia prima di tutto i Pigmei” (U. Eco, *Baudolino*, 378).

Le dispute dei Padri conciliari del IV secolo vengono ironicamente – e magistralmente – inserite da Umberto Eco nel suo rocambolesco romanzo di ventura come paradigma dell'assurdità della visione medievale del mondo agli occhi di noi uomini postmoderni. E se in *Baudolino* furti, invenzioni di reliquie, credenze e leggende, simboli e storia, uniti in un indissolubile intreccio descrivono il XII secolo delle crociate, così le sottili e per noi astruse diatribe tra monofisiti e difisiti, niceni e ariani, eretici e ortodossi che scuotono l'intera epoca Tardoantica fanno da sfondo a drammatici rivolgimenti politici.

Lo stesso straniamento prende il lettore che apre le pagine di *Contro Ambrogio. Una sublime tormentosa grandezza*, edito nel 2016 nella collana diretta da Alessandro Barbero per Salerno Editrice. Franco Cardini entra nel vivo della materia in modo preciso e laico, da storico esperto,

liberando la figura del vescovo milanese dalle infioresciture agiografiche o dalle facili retoriche di parte, e conducendo il lettore nella complessità delle vicende: dalla rimozione dell'Ara della Vittoria dal senato romano (376) all'editto "Cunctos populos" (380), dalla lotta contro l'arianesimo (386), fino alle stragi della sinagoga di *Callinicum* (388) e Tessalonica (390) e alla sottomissione di Teodosio (391), l'immagine di Ambrogio si staglia in tutta la sua grandezza sullo sfondo di un tormentoso contesto storico.

E come, in tutta la sua assurdità, l'episodio del romanzo *Baudolino* svelava il ridicolo celato nella pretesa di tolleranza e uniformità tra popoli e religioni, ideale che nemmeno nel più fantastico *Utopos* - il paese del Prete Gianni - è possibile realizzare, così Cardini riprende un tematica a lui molto cara e già indagata, quella del dialogo storico tra religioni, tra integralismi, inclusioni, intolleranze e relativismi. "Contro" Ambrogio infatti è il titolo con cui si valuta convenzionalmente l'operato dell'autoritario vescovo, che ha indefessamente combattuto ogni forma di alterità religiosa rispetto al cristianesimo niceno, perseguendo cristiani ariani, gentili e ebrei, e che ha imposto la supremazia del potere spirituale sul temporale, ottenendo di sottomettere l'imperatore all'obbedienza alla chiesa. Ma l'apparente caos del IV secolo è la culla della nostra civiltà, e le tensioni in esso racchiuse possono porre domande al presente, come si dice nell'epilogo al libro. In un momento storico - il nostro - in cui da un lato si dibatte sul ripieno *halal* dei tortellini alle mense mentre si resta impotenti davanti alle stragi in Kurdistan emerge "l'obiettivo attualità delle scelte di Ambrogio, e la legittimità di tornare a interrogarlo in merito a esse".

Durante il periodo dell'episcopato di Aurelio Ambrogio, acclamato vescovo *coram populo* nel 374, quando era ancora catecumeno e rimasto sulla cattedra milanese fino alla morte nel 397, si succedono diversi imperatori e augusti, Graziano, Valente, Valentiniano II e Giustina, passando per Massimo, Stilicone e Alarico fino a Teodosio, Onorio e Arcadio: con ognuno di loro Ambrogio stabilisce un rapporto particolare, mirato però sempre a sostenere la fede nicena e a regolare la relazione tra il potere civile e quello religioso. Questa ferrea volontà non va tuttavia valutata in modo miope come smania di potere o proto-forma di cesaropapismo, e il libro di Cardini aiuta a contestualizzare l'azione del

protagonista. Innanzitutto va valutata l'origine romana di Ambrogio, nato a Treviri ma trasferitosi presto a Roma, dove la *gens* materna, quella degli Aurelii, godeva di altissima posizione e grandi amicizie:

Arrivato giovanissimo in quello che - anche se da un quarto di secolo esisteva già una *nova Roma* ad Oriente, sul Bosforo - restava pur sempre l'antico e venerabile *caput mundi*, Ambrogio dovette vivere immerso in un clima culturale collegato con l'antica fierezza senatoria e con il culto dei prischi costumi, ispirati a memoria del passato, a sobrietà, a rispetto per la legge e per il bene comune, a diffidenza per le forme autocratiche assunte dal potere imperiale e di avita, sostanziale tiepidezza se non addirittura antipatia per il modello culturale greco e per quella che noi moderni amiamo chiamare la 'cultura ellenistica'. Insomma, un'etica 'catoniana', ispirata sia pure implicitamente e indirettamente tanto al Censore quanto all'Uticense, e che, peraltro, non ostava affatto a una preparazione letteraria filosofica ed erudita ch'era quella ispirata alla Roma dell'*aurea proles*. La sua formazione intellettuale, dunque, era improntata a quel che modernamente si è volutamente definire 'umanesimo cristiano' (p. 22).

Si potrebbe dire, pertanto, che, sul piano stilistico ma per molto versi anche morale, il giovane Ambrogio si ricollegasse direttamente alla *aurea aetas* della letteratura e della cultura romana, e ne accettasse, assorbendola e facendola propria, la *Weltanschauung* virgiliana e ciceroniana, quindi profondamente quiritaria, che, sotto un certo profilo, si potrebbe definire pompeiano-augustea. È opportuno sottolineare come questa mentalità, questo gusto, questa estetica tanto profondamente *gentiles*, fossero ormai stati metabolizzati - sia pur non senza qualche manifestazione di disagio - dalle *élites* cristiane del IV secolo, avviandosi a costruire una nuova sintesi ritenuta in tutto compatibile con l'insegnamento evangelico: la lingua latina, d'altro canto, era al riguardo appunto l'elemento sintetizzatore per eccellenza (pp. 23-24).

Questa educazione sembrerebbe entrare in conflitto con l'aperta ostilità di Ambrogio verso i culti tradizionali della *gentilitas* latina come espressione della *religio publica* dell'impero, resa nota dalla famosa disputa con Simmaco per la rimozione dell'Ara della Vittoria dal Senato romano del 384. La deposizione dell'altare da parte dell'imperatore Graziano (già attuata da Costanzo nel 357) ha un fortissimo valore simbolico, e la *pacata*

richiesta di tolleranza avanzata dal senatore Simmaco cozza violentemente contro il rigido muro integralista del vescovo milanese. Ma il racconto di Cardini apre ad alcune interessanti osservazioni. La posta in gioco è davvero molto alta, e supera di molto le mura della decadente Roma: l'editto di Tessalonica del 380 coinvolge l'intero e nascente impero romano cristiano, dalla Britannia all'Egitto, dalla Spagna al Ponto. Se in Occidente si combatte per la riduzione del forte partito partito filoariano e ci si interroga sulla conversione dei popoli barbari, in Oriente si distruggono templi e si arriva al sangue, e i martiri cristiani sono trasformati in persecutori (per la bibliografia si rimanda alle ampie e esaustive note del saggio di Cardini).

L'episodio dell'Altare della vittoria è inoltre la conseguenza di un altro, fondamentale atto (da alcuni fissato al 379, da altri al 383): la rinuncia dell'imperatore alla carica di *pontifex maximum*, cioè di capo di tutti i gruppi e i collegi religiosi di qualunque tipo attivi nell'impero, e la deposizione delle relative insegne. L'imperatore, quindi non è più *super ecclesiam*, giudice delle diatribe religiose e diretto e unico garante della relazione con il divino potere, di cui è espressione temporale:

Il sovrano [Teodosio] era abituato al fasto e alle tradizioni cerimoniali della Chiesa e della società orientali, dove il potere era considerato alla luce della regalità sacra d'ascendenza egizio-persiano-alessandrina, sul modello del *dominus ac deus* di severiana memoria. Il vescovo si sentiva invece come erede della tradizione quiritaria e senatoria della sua *gens Aurelia*, d'una concezione civica e aristocratica del rapporto con gli Augusti, quella che in loro vedeva essenzialmente dei magistrati della *res publica* responsabile del rapporto tra gli ottimati, il popolo e l'esercito. E, dal momento che, con l'editto di Tessalonica, la *res publica* s'identificava con la *societas christiana*, quindi, con la Chiesa del Cristo, l'imperatore stava in essa come suo membro, non al di sopra di essa. Questo principio era espresso in una formula limpida e lapidaria, destinata a divenire proverbiale: *Imperator intra Ecclesiam, non supra Ecclesiam* (p. 74).

Si potrebbe dire che la *religio publica* era completamente trasformata, eppure, paradossalmente, allo stesso tempo, preservata. È la società intera, dal suo capo all'ultimo dei suoi membri, che si trova ad assumere il compito di rispecchiare l'ordine celeste. Ma Ambrogio va oltre, non si

ferma al mero controllo sulla vita morale e alle scelte comportamentali da imporre all'imperatore, ma entra pesantemente nel campo politico e decisionale, fino a contrastare l'autorità imperiale in materia di modifica o fondazione delle leggi:

Veniva toccato il principio della capacità giuridica e quindi della volontà sovrana dell'Augusto quale *fons iuris*, che *conditur legum*, era ovviamente superiore a esse e non soggetto a loro, *legibus solutus*: nell'impero cristiano che stava allora muovendo i suoi primi passi equivaleva a negare il ruolo del sovrano quale figura del Cristo sulla terra. Se Dio, in quanto Creatore, aveva sul cosmo e sulla natura una *potentia absoluta* che non lo legava – salvo la Sua volontà – alle leggi da lui stabilite all'atto della Creazione, per analogia l'imperatore non poteva trovar e che in se stesso e nel suo volere i limiti alla sua volontà e capacità di governare. Ma il vescovo di Milano riteneva di potersi mettere di traverso tra l'imperatore e le sue decisioni, condizionandole in modo da ridurne la libertà (p. 75).

Il culmine di questa diatriba si ha con l'umiliazione di Teodosio che, in seguito alla 'strage di stato' avvenuta nel circo di Tessalonica, fu costretto ad accettare una dura e pubblica penitenza: lo spoglio delle insegne imperiali durante tutto l'Avvento dell'anno 391; poi, nella notte di Natale, avrebbe ricevuto di nuovo solennemente i sacramenti. L'episodio, nel reale svolgimento dei fatti e nel suo successivo sviluppo e significato ultimo, è stato ampiamente studiato e a lungo discusso, ma resta "lo scalpore uscito in tutta l'ecumene romana: era la prima volta che l'Augusto, da principe aureolato di autorità sacrale qual era sempre stato, da vicario del Cristo in terra, era sceso al livello di un semplice fedele, pronto per umiliarsi e ricevere il perdono". Nelle parole di saluto solenne a Teodosio, il *De obitu Theodosii* del 395, si percepisce la consapevolezza di Ambrogio nel tracciare "il canone interpretativo fondante della concezione romana e cristiana delle potestà e della funzione imperiali in quella *res publica Christianorum* che egli aveva energicamente, diuturnamente lavorato affinché coincidesse con la Chiesa" (p. 94). Nella cornice interpretativa che il saggio di Cardini propone, le discussioni che sarebbero poi scaturite su questo argomento – dal *De civitate Dei* di Agostino fin oltre l'*ancien régime* – si possono analizzare da un altro, importante, punto di vista.

Estremamente significativa dunque diviene la reliquia più importante che da quel periodo, e lungo tutto il Medioevo, ha rappresentato il legame tra potere divino e temporale, tra chiesa e stato: la corona ferrea. I chiodi della Vera Croce del Cristo, fusi secondo la leggenda da Sant'Elena nell'elmo di Costantino, sono riconosciuti da Ambrogio nel diadema che diventa la corona-simbolo degli imperatori romani cristiani. Investito di un onore che comunque implica il massimo sacrificio - *corona de cruce* come giogo dell'umiliazione e della mortalità - l'imperatore si pone da un lato in un'esplicita *imitatio Christi*, dall'altro, secondo la concezione ambrosiana, indossa l'insegna imperiale a cui prestare la *proskynesis*: sarà la corona di tutti i legittimi successori di Costantino e quindi dell'impero cristiano stesso.

E non è un caso, sottolinea Franco Cardini, che da allora in poi non sia più il diagramma costantiniano del *Chrismon* a campeggiare su tutte le fonti iconiche come mosaici e sarcofagi, bensì propriamente la croce: riscattato dal suo primitivo significato di tortura, abiezione e morte, diviene, gemmato e incoronato di lauro, oggetto non solo di venerazione ma addirittura, al pari del Cristo stesso, di adorazione. La rivoluzione cristiana, ambrosiana, era compiuta.

La vicenda di cui Ambrogio è protagonista, grazie alla lettura preziosa che Franco Cardini ci offre, apre interrogativi non solo sul passato ma sulla nostra attualità: davanti a slogan facili e media inquinati, la lezione dello storico aiuta a comprendere che è nella complessità che si trova la ricchezza, e che la soluzione non è mai unica né data a priori.



Corona ferrea o reliquia della Santa Croce, IV-XVIII secolo, Monza, Museo del Duomo.

English abstract

An interesting point of view on the complex Late Antiquity period in Milan under the bishop Ambrosius. The historian Franco Cardini enters with great clarity into the problems of the end of the Roman Empire, the spread of Christianity, the struggles between heresies and orthodoxy and the role between temporal and spiritual power.

key words | Ambrosius, Late antiquity, Theodosius

Fortuna e sfortuna di una basíleia

Recensione a Lorenzo Braccesi,

Olimpiade, regina di Macedonia. La madre di Alessandro Magno, Salerno Editrice, Roma 2019

Maddalena Bassani



Carta da gioco con la raffigurazione di Olimpiade, da un mazzo di carte realizzate da Stefano Della Bella intitolato *Carte da gioco per Luigi XIV, Regine fameuse*, 1644.

Ricostruire e raccontare la storia di figure femminili di spicco nell'antichità greca e romana è cosa quanto mai difficile, perché ad esse gli storici classici e bizantini, tutti maschi, hanno dedicato notizie sovente deformate, vuoi per esaltarne il profilo di donne devote ai mariti e impegnate nel ruolo di mogli, madri, matrone esemplari delle casate nobiliari, oppure, al contrario, per amplificarne debolezze, errori, comportamenti anomali utili a presentarle come donne non allineate al *cliché* sociale del tempo. È pertanto un importante contributo quello che offre al pubblico Lorenzo Braccesi con il suo libro dedicato a Olimpiade, e lo è non solo per la ricchissima mole di informazioni presentate spesso ignorate dalla critica, ma soprattutto per aver collocato all'interno degli scenari internazionali le vicende di una regina consapevole della propria intelligenza e dei propri ruoli, ovvero determinata a giocare tutte le carte che la sorte le aveva concesso.

Nata principessa epirota in quanto figlia di Neottolemo della stirpe degli Eacidi, discendenti di Eaco, era sorella maggiore di Alessandro il Molosso, che da lei stessa venne posto sul trono d'Epiro e che fu poi investito del ruolo di conquistatore d'Occidente, pur senza riuscirci per la sopraggiunta

morte improvvisa. Ma soprattutto fu moglie di Filippo II, che per primo tentò di realizzare un regno ellenico di profilo europeo (chiamò infatti Europa una delle figlie), divenendo madre del più grande conquistatore di tutti i tempi, Alessandro Magno, e quindi regina d'Epiro e di Macedonia.

Olimpiade fu dunque 'molte cose' e la lettura del libro, che si dipana in otto capitoli, consente al lettore di cogliere la personalità e la tempra della protagonista, come pure le sue azioni e, parzialmente – è ovvio –, i suoi disegni regali, attraverso una narrazione che interpreta in maniera programmaticamente discreta le testimonianze di storici e biografi di Filippo e di Alessandro.

La giovane principessa, alla corte d'Epiro, cresce con la consapevolezza di appartenere a una stirpe che vantava legami con uno dei massimi protagonisti del mito troiano, Achille, essendo questi il nonno di Eaco, capostipite eacide. Sviluppa inoltre fin dagli inizi un forte sentimento religioso che la avvicina ai culti misterici di Orfeo e soprattutto di Dioniso, dei quali diventa sacerdotessa; è inoltre devota al più famoso santuario oracolare epirota, quello di Zeus a Dodona, frequentato a livello internazionale e noto per i responsi dati mediante l'interpretazione del fruscio dei rami e delle foglie di quercia, voce autorevole del padre degli dei. Inoltre, a Samotracia, presso il santuario misterico dei Grandi Dei, incontra Filippo e ben presto ne diventa sposa.

La sua fede religiosa non si limita però a mettere in pratica rituali e a partecipare a cerimonie culturali, si allarga piuttosto ad una piena conoscenza delle potenzialità delle piante, da cui è in grado di ottenere i *pharmaka*, nella duplice accezione di medicine e veleni. Una cultura altra e superiore rispetto a quella delle altre donne di corte la colloca pertanto fin da subito in una posizione di rilievo, potenziata viepiù dalle sue inconsuete familiarità con le manifestazioni del divino, avvenissero esse mediante il fruscio delle foglie o l'apparizione di animali. Secondo una tradizione riferita da Plutarco (*Alex.* 2 3-6; Braccesi commenta il passo nel volume alle pp. 34-35), infatti, la notte prima delle sue nozze con Filippo un fulmine le colpì il ventre e dalla ferita le fiamme si sparsero per ogni dove. In seguito qualcuno vide giacere nel suo letto un serpente e le comparve un sigillo a forma di leone sulla pancia, segno che portava nel grembo un bimbo dalle potenzialità eccezionali, nato sotto gli auspici di

Zeus (il fulmine e le fiamme) e di Dioniso (il serpente). Altre tradizioni riportate da Braccesi confermano ed enfatizzano il concepimento divino di Alessandro, il quale, com'è noto, ne fece un elemento caratterizzante della propria propaganda dopo il suo arrivo nell'oasi di Siwah e in procinto di compiere la spedizione in Oriente.

Olimpiade è quindi una regina dotata di un'aura mista di magia e di sacralità, dalla quale Filippo, è facile immaginarlo, era stato inizialmente affascinato, ma in seguito – c'è da credere – dovette prenderne le distanze, preferendo concubinaggi con donne meno impegnative e più accondiscendenti. Il matrimonio insomma si incrina ben presto ma ciononostante, secondo Braccesi, condivise da Olimpiade e Filippo dovettero essere le scelte educative per il giovane Alessandro, allevato 'alla greca' e circondato dai più illustri intellettuali del tempo, primo fra tutti Aristotele.

Il divario tra i due consorti si acuisce quando le strategie politiche di Filippo lo portano a ripudiare definitivamente la bella regina epirota in favore di giovanissime figlie di nobili macedoni, come Cleopatra/Euridice, mettendo così in discussione il ruolo regale di Olimpiade. La quale da un lato cerca di ritagliarsi un ruolo strategico nella sua terra d'origine favorendo l'ascesa al trono d'Epiro del giovane fratello Alessandro, detto il Molosso, legandolo alla Macedonia grazie a un matrimonio con la seconda figlia avuta da Filippo, Cleopatra. Dall'altro lato ella progetta e architetta, proprio in occasione del matrimonio della figlia, l'uccisione del marito: per punirlo, è probabile, dell'adulterio, ma soprattutto per assicurare al primogenito Alessandro una strada spianata al regno, sgomberando il campo da eventuali altri eredi derivanti dal secondo matrimonio di Filippo.

Il Capitolo III – nel quale si raccontano i fatti dell'assassinio del re di Macedonia e il successivo omicidio della giovane sposa Cleopatra/Euridice insieme alla figlioletta Europa – anticipa altresì un elemento centrale della vicenda, quello cioè del rapporto strettissimo tra madre e figlio, tra Olimpiade e Alessandro, che si rafforza dopo l'uccisione di Filippo. Tra i due infatti il legame è costante sia nel periodo che precede lo scontro con il Gran Re di Persia, sia durante gli anni della conquista (e dell'esplorazione) dell'Oriente: Braccesi dà giustamente grande risalto alle notizie relative al carteggio epistolare fra i due che è attestato da diversi

autori, un carteggio che dovette essere fitto e cospicuo se costituì in seguito fonte di informazioni per gli storici e gli epitomatori delle imprese di Alessandro. Si intuisce così che Olimpiade, dopo essersi ritirata in Epiro alla morte di Filippo, mantiene con il figlio in Oriente uno strettissimo contatto epistolare, in cui per un verso gli dà conto delle azioni da lei praticate per contrastare l'arroganza dei nobili macedoni che aspiravano a esercitare un controllo sul trono di Pella. Dall'altro non si sottrae a suggerire ad Alessandro le strategie migliori per la propaganda ufficiale volta a presentarlo non più e non solo come figlio del defunto re di Macedonia, Filippo, ma come figlio di Zeus: il mutamento di prospettiva avviene, com'è noto, nel santuario oracolare di Zeus Ammon a Siwah, dove Alessandro apprende da un sacerdote la sua origine divina, già prefigurata dai *signa* manifestatisi al momento del suo concepimento e che accompagnano in seguito la sua infanzia e le sue prime imprese, compresa la traversata del deserto per raggiungere l'oasi - attualmente ai confini della Libia - dove si trovava il santuario profetico.

Olimpiade si fa dunque da tramite con gli dei, aumentando ulteriormente la linea di demarcazione fra il modello regale incarnato da Filippo e quello che si stava delineando con Alessandro: prescelta come compagna di Zeus e come sacerdotessa di Dioniso, la regina d'Epiro diviene in qualche modo garante dell'elaborazione del mito stesso di Alessandro Magno e partecipa della sua propaganda che ne fa un eletto divino, ad un tempo difensore della Grecità, ma anche successore del Gran Re di Persia e unificatore dei popoli di Oriente e di Occidente.

Nel contempo, Olimpiade non sembra mai perdere di vista anche la proiezione dell'impero in Occidente grazie all'impresa parallela del fratello Alessandro il Molosso, il quale nel frattempo si era mosso con un contingente cospicuo per portare aiuto alla grecissima Taranto, colonia spartana con un ruolo strategico di primo piano nella Magna Grecia di IV sec. a.C., assediata da 'barbare' popolazioni indigene. Ancora una volta Olimpiade ricorre al sacro per rafforzare e, si potrebbe dire, per blindare la spedizione del Molosso mediante la consultazione di un oracolo, quello di Dodona, un santuario, come ben ricorda Braccesi, che aveva da sempre svolto il ruolo di medium per le rotte occidentali dalla Grecia all'*Italia* (come è ricordato alle pp. 72-77 del volume di Braccesi).

La conquista del Molosso finisce, si sa, tragicamente, e ciò pone la regina sul trono d'Epiro (Capitolo V): con il fratello ucciso in Occidente e il figlio impegnato in Oriente, Olimpiade assume a una posizione centrale nello scacchiere politico nazionale e internazionale, e ciò le crea molti nemici, fra tutti Antipatro, reggente della Macedonia. Non si poteva accettare che una donna assumesse la guida di un regno, nonostante che dall'unione della figlia Cleopatra e del fratello Alessandro fosse nato un piccolo re, Neottolema, nipote di Olimpiade. Pertanto, la situazione diviene difficilissima quando anche Alessandro muore, nel 323 a.C. (Capitolo VIII), in situazioni poco chiare, e comunque senza che fosse stato stabilito come e da chi l'immenso regno frattanto conquistato, dall'Indo all'Adriatico e dalla Tracia all'Egitto, dovesse essere governato, tanto più perché il figlio che Alessandro aveva avuto dal matrimonio con Rossane, figlia di un orientale, era troppo piccino per poter reggere un impero.

Gli ultimi anni di vita di Olimpiade sono quindi proiettati da un lato a consolidare la figura del figlio come *Kosmokrator* e come discendente di un dio, dall'altro a proteggere se stessa, la figlia, la nuora, i nipoti e i nobili di corte a lei fedeli dalle mire assassine dei diadochi di Alessandro, per primo da Cassandro, a cui era spettata l'Europa e quindi anche l'Epiro e la Macedonia. Il suo profilo di donna dotata di un'intelligenza fuori dal comune e di persona consapevole della propria statura regale emerge anche di fronte alla morte pilotata da Cassandro tramite sicari, cui Olimpiade va incontro con la freddezza e l'alterigia propria di una regina, accompagnata da due ancelle (nel volume di Braccesi alle pp. 137-138).

L'Olimpiade che ci restituisce Lorenzo Braccesi, scavando nei dettagli delle testimonianze scritte, è quindi una donna eccezionale, molto lontana dalle deformazioni che una certa 'macchina del fango' di matrice maschilista ci ha tramandato tentando di presentarcela come un'invasata dei misteri dionisiaci, succube dei propri estri. È stata la degna madre del più grande conquistatore del mondo antico, con il quale, non a caso, tutti i *basilèis* e gli *imperatores* successivi si sono confrontati, ed è merito dell'Autore di questo bel libro se oggi impariamo qualcosa di più su come le figure femminili dell'antichità hanno partecipato al turbinio della storia pur senza ricevere la giusta gloria che avrebbero meritato fin dall'inizio.

Del resto, Braccesi è maestro in questa linea di studi, come dimostrano gli altri volumi da lui pubblicati dedicati a Giulia, la figlia di Augusto (2012), ad Agrippina, figlia di Giulia nonché moglie di Germanico e madre di Caligola (2015), a Livia, la spregiudicatissima consorte dello stesso Augusto (2016), a Zenobia, regina di Palmira e forse amante dell'imperatore Aureliano (di quest'ultimo volume, vedi in Engramma la recensione pubblicata nel numero 162, gennaio/febbraio 2019).

Gli siamo dunque grati di aver scritto questa nuova biografia, che mancava nel panorama bibliografico di storiografia antica e che apre lo sguardo ad orizzonti fin qui ignorati.

English abstract

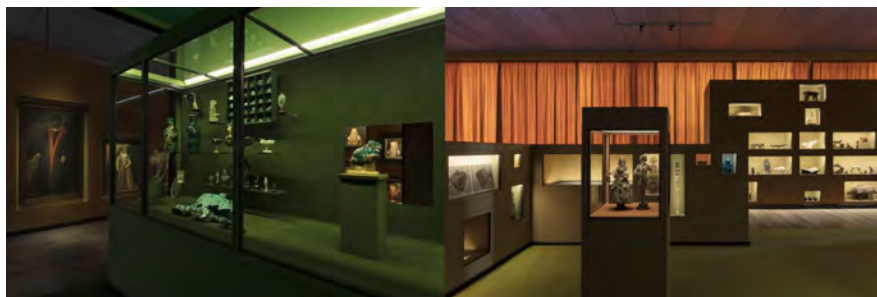
In recent years the studies dedicated to famous women in Greek and Roman ages have been enriched by the volumes of Lorenzo Braccesi, who proposed new detailed analysis on some eminent females in ancient Greece and in the Roman Empire. Among these figures the mother of Alexander the Great, Olimpias, represents the subject of the last book titled *Olimpiade, regina di Macedonia. La madre di Alessandro Magno*, Salerno Editrice, Roma 2019. The review aims at highlighting some aspects discussed in the volume by Braccesi, who drives the reader to discover the role of Olimpias in the national and international dynamics during the kingdom of her husband, Filippo II, and of her son Alexander the Great.

key words | Olimpias; Alexander the Great; Ancient Greece; Epirus

Labirinto Wunderkammer a Milano

Recensione alla mostra *Il sarcofago di Spizmaus e altri tesori* (Fondazione Prada, Milano, 20 settembre 2019-13 gennaio 2020)*

Christian Toson



Fra il 20 settembre 2019 e il 13 gennaio 2020 è in mostra alla Fondazione Prada di Milano *Il sarcofago di Spizmaus e altri tesori*, che come recita il sito della Fondazione, è un progetto espositivo di Wes Anderson e Juman Malouf, composto da oltre 500 oggetti provenienti dal Kunsthistorisches e dal Naturhistorisches Museum di Vienna. Come si comprende già dalla primissima descrizione, la mostra non riguarda i singoli oggetti, ma il modo in cui sono esposti e messi in relazione. Questa premessa, seppure abbastanza ovvia, è fondamentale per visitare la mostra: tutto ruota intorno all'attrito fra l'insignificanza dei singoli pezzi e la costruzione di concetti ottenuta mediante il montaggio espositivo.

La Fondazione Prada non è nuova a questo genere di esposizioni, che sicuramente ha un illustre predecessore nella duplice mostra a Milano e Venezia *Portable Classic/Serial Classic*, curata da Salvatore Settis, alla quale questa rivista ha dedicato un intero numero ("Originale assente", *Engramma*, n. 125, settembre 2015). Anche in quel caso, infatti, i singoli pezzi non erano di particolare valore, ma nelle loro relazioni lasciavano intravedere l'originale assente e altri presupposti del percorso

ermeneutico sul quale era fondata la mostra (vedi l'Editoriale di Engramma n. 125). La mostra di Wes Anderson, pur condividendo questo aspetto, come si vedrà in seguito, agisce su un piano diverso rispetto alla mostra curata da Salvatore Settis: non più da una prospettiva concettuale e astratta, ma soggettiva, lavorando sugli infiniti ancoraggi emotivi che si sviluppano nel corso della visita.

Mentre cercavo di mettere su carta questa recensione, mi sono accorto che non riuscivo in alcun modo a scriverla usando forme impersonali. La descrizione oggettiva dell'allestimento, delle opere esposte, del percorso di visita non riesce a restituire e nemmeno a dare un'idea di come funzioni la mostra. Se non si parte dall'esperienza personale della visita si ottiene solo una serie di algide quanto arbitrarie elucubrazioni, e si cade nell'inganno teso dalla mostra stessa. L'aspetto più importante, e riuscito, sta infatti nelle relazioni tra oggetto e spazio, tra oggetto e oggetto, tra oggetto e visitatore, tra visitatore e oggetto, tra visitatore e visitatore, etc.. Se vogliamo provare a spiegare o perlomeno suggerire queste relazioni, che sono le vere protagoniste della mostra, non c'è altro modo che farlo da dentro, in modo simile a quello che gli antropologi chiamerebbero "osservazione partecipata" e "descrizione densa". È solo così che forse si può, a partire dall'esperienza, cercare di raccontare il lavoro di Wes Anderson e Juman Malouf.



La mia visita è cominciata quando ho ricevuto un piccolo foglio di sala dove era riportata una piantina schematica della mostra con una legenda numerata e due dozzine di schede accuratamente compilate. Le schede riportavano tramite schemi grafici il contenuto di ciascuna vetrina, indicando, come in una raccolta di didascalie di qualsiasi museo, nome dell'opera, provenienza, materiali, collocazione, inventario. In alcune

pagine era presente un disegno in bianco e nero di qualcuno degli oggetti. Una maschera mi indica l'ingresso, una piccola apertura attraverso una parete color pastello, e mi consiglia di "perdermi".

Superata la porta mi trovo davanti a un apparato espositivo semplice, che si snoda fra sale e pannelli di varie dimensioni, che racchiudono centinaia di oggetti in vetrine. Passo la mano su una parete, poi su un espositore: dove non c'è il vetro, tutto è rivestito con una morbida e sottile moquette di diversi colori. Comincio a muovermi per le sale e capisco che non è possibile perdersi, è tutto aperto e compatto, e da qualsiasi parte si parta, ci sono sempre almeno due strade che si aprono e che conducono altrove. Ci sono molti oggetti, per lo più di piccole dimensioni, e quadri: è così che, con le didascalie in mano, mi accingo a decifrare la prima vetrina. Ed è a partire da questo momento che comincio a capire che quello che mi si prospettava come un rassicurante vagare fra le mille anticaglie di un vecchio museo, come mi capita ogni tanto di fare all'Hermitage o in qualsiasi grande museo, si sta trasformando in una trappola.

Cercavo di capire la logica e il significato delle cose esposte ordinatamente nelle vetrine, tentando poi di mettere in relazione le vetrine fra di loro, come sono abituato dai tempi della scuola. Ma fin da subito era chiaro che non sono disposte in ordine cronologico, e nemmeno geografico, e nemmeno stilistico. Ma questo era ovvio fin dalla descrizione dall'ingresso della mostra, dove si recita che persino gli stessi curatori delle varie sezioni del Kunsthistorisches non erano in grado di capire la logica dietro all'esposizione, imbalsamati come sono nel loro modo di vedere quelle cose, mentre un bambino sarebbe stato in grado di afferrarla. Come, ad esempio, gli oggetti della vetrina 3: una rana in formalina, uno smeraldo, una statuina cinese, un pezzo di malachite, un vaso italiano del XVII secolo, una boccetta di giada, uno scarabeo essiccato. Sono tutti di colore verde. Allora è facile: l'allestimento è fatto in maniera tematica, nel caso specifico cromatica. Consapevole che forse avrei dovuto scrivere una recensione, con la penna in mano, provo ad annotare i temi di ciascuna vetrina, orgoglioso della mia vasta cultura generale e del mio pensiero non ammuffito come quello di quei vecchi topi da museo. La vetrina 6 è formata da tutte le cose rosse, la 3 e la 4 da quelle verdi, la 10, la 11, la 12 e la 9 le cose rosse piccole, e i cammei, la 20-24 le cose di legno, etc.. Dopo un po' mi ritrovo pieno di annotazioni e piantine, con ogni genere di

temi: strumenti di misura, fossili, belve, ritratti di bambini con la faccia pelosa e pellicce, colori, belve, custodie (anche per esseri viventi).

Ma tutto questo catalogare non ha fatto altro che aumentare la complessità dell'opera senza spiegare niente. A questo si aggiunge il fatto che nelle vetrine ci sono deliberatamente degli oggetti che nulla hanno a che fare con il tema e che non fanno altro che distrarre e aumentare la confusione. Fra le cose rosse, ad esempio, potrebbe esserci un modellino in miniatura di una pistola, il cui fodero magari si trova in un'altra vetrina. Sconfortato dall'ermeticità della mostra, provo ad allontanarmi di qualche metro, per guardarla tutta in un solo colpo d'occhio. Gli oggetti si possono mettere in relazione sulla base di scorci visivi e relazioni prospettiche, e comincio a individuarne alcuni: il ritratto della signora guarda il sarcofago del toporagno, il corallo è messo in relazione con l'acconciatura Flavia di un busto, una finestrella mi permette di vedere un altro visitatore fra le vetrine rosse, etc. Dopo qualche decina di minuti impegnati a cercare queste connessioni visive mi sono arreso, e ho provato a fare qualche concettualizzazione generale, provando anche a pescare elementi dal contesto, lavorando sui curatori e su alcuni riferimenti e citazioni come il castello di Ambras di Innsbruck.

Di volta in volta mi sembra di trovare una spiegazione plausibile: i ritratti di bambini e uomini irsutati sono in relazione con le pellicce dall'altra parte della sala, con le raffigurazioni e gli animali imbalsamati nel perimetro, e si contrappongono ai manufatti "umani" verso il centro della sala. Le facce pelose sono ovviamente un riferimento al celebre dipinto di Carracci e alla *Monstrorum historia* di Aldrovandi, dove la bambina pelosa è presa come prova del fatto che i mostri che crea la natura non hanno implicazioni morali, che la natura è immagine di Dio, ma funziona in modo meccanico e imperfetto. La mostra, secondo questa lettura, sarebbe quindi tutta ruotata intorno al rapporto fra animale e umano, fra ferinità, alla periferia dello spazio espositivo e umanità, al centro, e trova il suo apogeo nel sarcofago del toporagno, quando una bestia viene prima umanizzata, razionalizzata (inscatolata), e infine divinizzata. Questo coincide con la doppia anima del Kunsthistorisches e il Naturhistorisches Museum, dove sia le manifestazioni umane che naturali vengono razionalizzate. Ho capito che potevo andare avanti con questa spiegazione all'infinito, ma tutto

sommato non mi diceva niente, e non si inseriva organicamente nelle decine di sottotemi che avevo individuato in precedenza.

Pensando alle origini libanesi di Juman Malouf e al suo contatto con la cultura islamica, mi è sembrato di riconoscere nella teca di colore nero una sorta di *kaaba* intorno alla quale il visitatore deve girare. Questa ipotesi è rafforzata dal fatto che su questo cubo nero sono esposti finissimi strumenti per la misura del tempo, sestanti, clessidre, mirini di pistole, una lettera di indulgenza. Al centro del cubo un ritratto di donna anziana, che ricorda molto la vecchia di Giorgione, quella che tiene in mano la scritta "Col tempo". La mostra quindi è un grande dispositivo per modulare il tempo, un grande orologio? Cominciano ad aver senso i fossili, i minerali, gli animali imbalsamati, e tutto il resto. Il sarcofago del toporagno è perfettamente collocato al centro: un animale notturno, effimero, dalla vita breve e insignificante, che si misura con il tempo dell'eternità destinato ai faraoni e le divinità.

Più passava il tempo più mi ingarbugliavo in una matassa inestricabile di riferimenti, analogie, concettualizzazioni, dalla quale non riuscivo a districarmi. Ho cominciato a capire che forse ero stato tratto in inganno. Basato sulla mia esperienza da visitatore di musei fin dall'infanzia, mi sono lasciato guidare dal rassicurante modo di vagare per l'esposizione, cercando di individuare gli oggetti, leggere le descrizioni, capire le vetrine, guardare intorno. Oggetto dopo oggetto, tuttavia, tutto diventava sempre più paradossale e incomprensibile.

Una coppia di visitatori statunitensi, ridacchiando, ma con un'aria un po' preoccupata, mi ha chiesto se per caso avessi un barlume di idea sul significato delle cose esposte: additando smarriti il catalogo si lamentavano del fatto che "non dice niente". Il catalogo, così puntuale e preciso, di colpo non dice niente! Io, caduto nell'inganno tanto quanto loro, comincio a raccontare la storia delle facce pelose, della citazione di questo o quell'artista famoso, di idee proprie del Rinascimento italiano. Loro mi ascoltano, e ancora più imbarazzati di prima, mi ringraziano e si allontanano, continuando a lamentarsi. Altri visitatori, ugualmente storditi, provano a origliare la spiegazione di una guida, che con molta cordialità e professionalità conduce le persone da una vetrina all'altra. Mi avvicino anche io, e riesco a carpire le frasi conclusive:

[...] è così che la mostra si conclude con il sarcofago del toporagno, un animale per noi piccolo e sconosciuto, ma che per gli Egizi era una divinità, come vedete qui, che sta a significare la distanza e l'incomprensibilità che abbiamo noi rispetto alle opere d'arte del passato.

Seguono applausi e sorrisi soddisfatti di visitatori che guadagnano alla svelta l'uscita. Nel frattempo ho avuto modo di osservare il comportamento di nuovi visitatori entrati dopo di me. Appena entrati sono entusiasti e girano allegri per le vetrine, dopo qualche minuto sono intenti a leggere meticolosamente le descrizioni nei fogli del catalogo e, ciascuno a modo suo, cominciano a cercare appigli e spiegazioni in giro per la sala. Non tutti si comportano allo stesso modo. I visitatori che sembrano più a loro agio sono senz'altro una coppia di belle ragazze vestite da sera, che zompettano con i loro tacchi alti da un angolo all'altro, guardando e sorridendo divertite alle opere, facendosi foto e girando piccoli video da pubblicare su Instagram. Come dire, lo sguardo leggero e superficiale in questa mostra funziona meglio di quello analitico. E se le vetrine sembrano l'interno di una discoteca alla moda di Milano, tanto meglio.

Dopo ancora qualche giro per le vetrine sono uscito, con molte più domande di quando sono entrato. Da questa mia personale esperienza si possono trarre alcuni aspetti che ritengo significativi della mostra. La tentazione di dire che gli oggetti siano messi a caso è forte, ma sarebbe un'ammissione di sconfitta nei confronti della provocazione che l'esposizione stessa lancia. Se è vero che non si riesce a trovare nessun elemento univoco, non per questo necessariamente tutto è casuale e privo di senso.

Certi riferimenti esistono, e non possono essere casuali, e la scelta di oggetti, così apparentemente casuali, in realtà è molto limitata rispetto a tutti gli oggetti nel mondo: non sono troppo grandi o troppo piccoli, non appartengono alla contemporaneità, sono possibilmente bizzarri e inconsueti, 'da museo', da Wunderkammer. Questa serve ad attirare l'attenzione del visitatore, e calarlo in una precisa disposizione d'animo. Altri dispositivi, come il catalogo e le guide, aiutano e rafforzano questo processo.

Se mi fossi trovato di fronte a un insieme veramente casuale di oggetti, questo sarebbe sembrato simile a una vecchia soffitta, o ai resti di una catastrofe. Non sarei caduto nell'inganno. Nella mostra, invece, la disposizione delle vetrine è appositamente studiata per confondere e per adescare. Le vetrine sembrano quelle di un classico museo, ma allo stesso tempo presentano elementi stranianti, surreali – proprio come i morbidi rivestimenti in moquette.

Il tempo scandito dall'esposizione è del tutto neutro, e il timing è dettato solo dal visitatore. Non ci sono veri suggerimenti su quali percorsi scegliere, lo spazio fra opere è sostanzialmente uniforme. Anche gli oggetti che si trovano dentro i luoghi più centrali non sono gerarchicamente superiori, e non costituiscono una climax espositiva. Questo spesso delude il visitatore, che ingannato dall'aspetto apparentemente rassicurante di un apparato espositivo ottocentesco, si aspetta di trovare un pezzo particolarmente speciale, dentro, ad esempio, alla stanza nera.

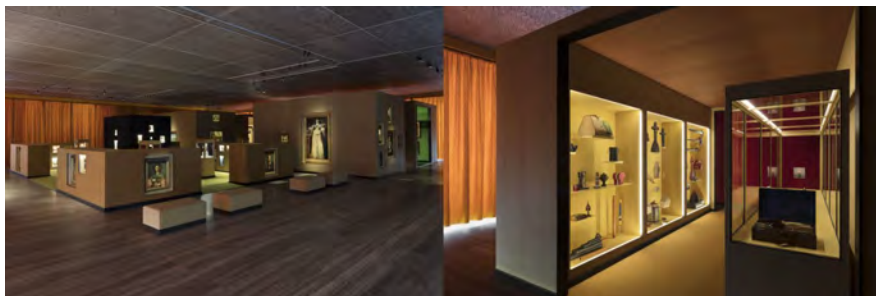
Ciascun visitatore, sulla base della sua memoria e della sua esperienza, costruisce in modo soggettivo il percorso di visita, e tanto più è dedito allo studio e all'erudizione, tanto più sarà tratto in inganno, e si sentirà a disagio.

I curatori hanno usato l'espedito del disorientamento (vedi la bussola, oggetto 480) per mettere in discussione la *forma mentis* del visitatore nel museo, e forse, del modo di fare storia dell'arte. Un museo mira a disporre di un insieme ordinato di opere, un'esposizione chiara, che costruisce un senso. Al contrario, alla Fondazione Prada la provocazione è continua: viene data una mappa precisissima e si chiede di perdersi, si suggeriscono alcuni temi ma ce ne sono molti altri, si definiscono alcuni percorsi, ma presto ci si accorge che sono del tutto arbitrari. Si propone un labirinto di riferimenti e relazioni, falsamente gerarchico, contraddittorio, multidimensionale, con punti di riferimento tanto solidi quanto irrilevanti (il sarcofago del toporagno, oggetto 391). L'eccesso di informazioni produce un vuoto di senso, e diventa ermetico, un rizoma indispiegabile. Questo rizoma è l'immagine della mente di ognuno di noi?

L'effetto è certamente disturbante: i curatori giocano continuamente tra il sofisticato e lo sciatto, fra il complesso e il banale, il kitsch e il doppiamente kitsch (non diversamente dai film di Wes Anderson e dal contesto architettonico in cui è collocata la mostra). Il visitatore non riesce a prendere posizione, è continuamente deluso, paralizzato, confuso. Il disturbo è ampliato dai mille oggetti della mostra che pungolano continuamente la curiosità, e si avverte un rumore di fondo che permea tutta l'esposizione, ma che non è afferrabile: qualcosa che ha a che vedere con il gusto per le cose strane, paradossali, crepuscolari, intimistiche, vagamente Dada. Un Dada tuttavia privo di quella forza provocatoria, della quale non rimane che una custodia muta e vuota di uno strano strumento (oggetti 258-259), oppure, la grande vetrina vuota numero 16, con il solo pezzo 263, una valigetta di truccatore da teatro, aperta, come *La Boîte-en-valise* di Duchamp.

La forte connotazione soggettiva della mostra non sfocia in un messaggio chiaro, e questo è il più grande limite, e insieme il più accattivante espediente, del *Sarcofago di Spitzmaus*. La mostra non riesce a uscire in una dimensione politica, persa com'è nel suo stesso gioco di inganni e perversioni, astorica, asociale. Per questo motivo, nonostante vi siano molti punti di contatto con le precedenti *Portable/Serial Classic*, la distanza è enorme. La mostra di Settis aveva una solida base teorica, forza comunicativa di concetti, una connotazione storica collettiva e per questo era profondamente politica. La mostra di Wes Anderson si rifugia in ammiccamenti intimistici, nella dimensione dimessa del nostro privato, di totale *divertissement*, rifiutandosi di parlare in pubblico.

E se, per dirla con le parole di Salvatore Settis, la mostra è un dispositivo che serve a pensare, anche *Il sarcofago di Spitzmaus* serve sì a pensare, ma a vuoto. Pensare, divagare, perdersi.



*Si ringrazia l'ufficio stampa della Fondazione Prada per aver gentilmente messo a disposizione le immagini di questo articolo. Foto di Andrea Rossetti, courtesy Fondazione Prada.

English abstract

The exhibition *Il sarcofago di Spizmaus e altri tesori (The coffin of a shrew and other treasures)*, by curators Wes Anderson and Juman Malouf is taking place at Fondazione Prada from the 20th of September to the 13 January 2020. It is a collection of over 500 artworks from the Kunsthistorisches and the Naturhistorisches Museum in Vienna. The exhibition is not about the single objects, but about the way they are presented, and the wide and labyrinthic network of relations they create among themselves and with the visitor. The exhibition shares some features with the previous *Portable/Serial Classic* curated by Salvatore Settis, but acts on a completely different plane. While Salvatore Settis' work was conceptual and abstract, Wes Anderson's and Juman Malouf's work acts on a strictly subjective perspective, working on the emotional triggers that are activated during the experience of the visit. During the visit, the visitor is caught in a trap. A series of details, as the catalogue and the showcases, makes you believe you are in a classical museum or *wunderkammer*, with many objects displayed according to a precise order. But as far as you try to find a meaning, you get lost in millions of different possibilities, that vary according to the personal knowledge and experience of the visitor. The whole exhibition is in some way upsetting and frustrating, as puts down continuously all the expectations. Deception is constructed subtly and smartly, using any kind of elements that draw you in the set of mind of being in an ordinary museum. The effect of such a powerful deception is a quizzed visitor, wondering, thinking, lost.

key words | Il sarcofago di Spizmaus e altri tesori; Wes Anderson; Fondazione Prada; review; Wunderkammer

Medea per strada

di Giampiero Borgia e Elena Cotugno

Pubblichiamo in questo numero di Engramma un estratto del diario scritto da Elena Cotugno durante la preparazione dello spettacolo di cui è protagonista: *Medea per strada* del Teatro dei Borgia, che ha debuttato nel 2016 con la regia di Gianpiero Borgia ed è tuttora in tourné in diverse città italiane.

Si tratta di uno spettacolo itinerante, per soli sette spettatori, ambientato in un furgoncino, a bordo del quale salgono dapprima conduttore e spettatori e sul quale, a qualche minuto dalla partenza, irrompe l'unica protagonista Medea/Elena Cotugno. Lo spettacolo, il cui tempo coincide con il viaggio del furgone, si snoda tra le vie della prostituzione presenti nelle periferie di tutte le città italiane. In scena è la storia che accomuna molte donne straniere emigrate in Italia alla ricerca di una vita migliore che entrano nel racket della schiavitù sessuale. O per dire meglio, in scena è la storia di una di queste donne che intreccia i fili delle tante – diverse e sempre uguali – storie delle sue compagne di sventura. Ma in scena sono anche testo, trama e drammaturgia della tragedia euripidea, reimpastiti con grande rigore filologico dalla stessa Cotugno in collaborazione con Fabrizio Sinisi. Ancora una volta il mito antico, specie dalle sue intense versioni teatrali, dimostra di essere un serbatoio di energia pronto a essere riattivato, offrendo le parole e le immagini più vere ed efficaci per mettere in scena corpi e storie della nostra attualità.

Barletta, 7 settembre 2015, Puglia,
SS 231.

«Da Barletta, io e Giampiero,
percorriamo la statale 231 in direzione
Bari. Ogni piazzola, ogni stradina
che porta verso la campagna, è
occupata da ragazze: rumene, bulgare,
nigeriane, brasiliana e anche qualche
italiana. Lo scenario è spazzante.
Ma per noi che percorriamo quelle
strade quasi tutti i giorni per recarci al
lavoro, non lo è così tanto. Per tutti
quelli che viaggiano sulla SS231, infatti,
quello scenario è più che naturale;
ombrelloni, tavolote, capanni, furgoni.
Ogni una di queste postazioni "ospita" una
ragazza. E la statale è lunga circa
100 chilometri, da Bari a Foggia.»

Elena Cotugno



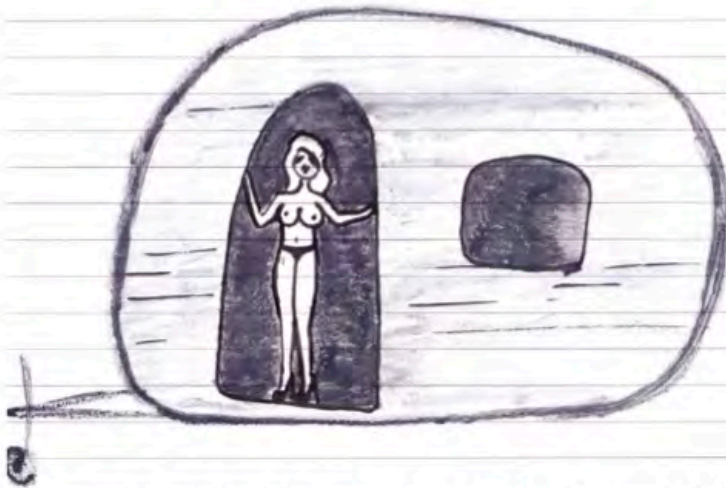
Trani, 21 settembre 2016

« La figura dell'assistente sociale.

Sono con loro in macchina e sto ascoltando i loro racconti. Il lavoro di assistente sociale è fatto di orari, ordini, tanta burocrazia, ma sconfina a volte in un campo che non riesco a specificare. C'è una grossa parte del lavoro di a.s. che invece è fatto di giudizi, valutazioni umane, esami di coscienza, di empatia, sensibilità, decisioni che hanno a che fare con la propria coscienza. Credo che un buon a.s. debba essere molto questo nei confronti di se stesso, sempre a contatto con una parte molto profonda di sé.

Ci si ricorda sempre, durante il giorno, tra la spesa e l'aperitivo, che ci sono "loro". Questo non ti permette mai di staccare la spina. Le vite degli altri diventano la priorità.

Elena Cotugno



Statale 231, Bitonto (Bari), 21 settembre 2016





SS 16, San Severo (Foggia), 26 giugno 2017

Trani, 8 ottobre 2016.

«E comunque ci sono associazioni e Associazioni.

Le lavoro di assistente sociale, così come quelli riguardanti lo stesso campo, non vanno fraintesi.

Il mondo dell'associazionismo, oggi, è molto vasto e le figure professionali vengono fraintese con quelle del volontariato.

Il volontario è quasi sempre ben accetta e ci sono persone che svolgono questo compito in maniera esemplare, col massimo impegno. Ma non dobbiamo dimenticare che un volontario e un professionista non possono svolgere gli stessi compiti.

Purtroppo a volte ho incontrato associazioni che non riuscivano a portare avanti un efficace programma di intervento perché animate da buone volontà ma prive degli strumenti professionali.

La buona volontà in questo campo non basta, l'ho imparato anche a mie spese.

Una volta, un operatore sociale, che ricordo con particolare stima, disse

che "questo mestiere lo devi fare e poi te ne devi dimenticare".

"Quando segui il caso di una ragazza" diceva, "per un anno, magari anche due o tre a seconda della situazione, e vivi tutta la sua storia di schiavitù e poi il percorso di liberazione, non fai che pensare ad altro. Diventa un pensiero centrale delle tue giornate. E quando ricevi i primi segnali da parte sua che esiste l'intenzione di intraprendere un percorso di liberazione, giochi di quel piccolo, prende successo, e senti di aver condiviso con lei un'impresa enorme che determinerà la sua vita. Ma non appena la ragazza entra nel programma di protezione, devi dimenticarti di lei. Smetti di avere sue notizie e non saprai mai dove verrà trasferita e cosa ne sarà di lei. Non puoi darti le pacche sulle spalle da solo, non puoi compiacerti per ciò che hai fatto, altrimenti non riuscirai a lasciare andare quella persona e il suo ricordo e il ricordo di tutto ciò che è stato, ti logoreranno. Invece dimenticacene e guardare avanti. Solo così hai

la forza di affrontare nuovi casi.
Io ho cominciato otto anni fa. Mi
sono innamorato delle prostitute.
Non potrei mai abbandonarle*.

Elena Cotugno



Isabel, 55231
21 settembre 2016

Milano, 18 aprile 2017.

Viale Zara, Viale Novara, quartiere Fipino.

Uscita notturna con Ass. "Caritas Ambrosiana".

Medea è a Milano da una settimana.

Parlando con le ragazze sui marciapiedi e ascoltando i loro racconti di vita, la domanda che nasce spontanea è: qual è la verità?

Più le ascolto raccontarsi, più diventa lampante che nel bel mezzo di questi racconti di vita quotidiana si fosse d'accordo sul tacere una verità che lì, in quel momento, sotto gli occhi di ciascun passante, si manifestava chiaramente, e cioè che su quel marciapiede c'era la loro ANIMA, nuda e cruda, esposta al commercio del sesso.

E loro ce la raccontavano.

Quina, una ragazza rumena, ci racconta che un uomo, un cliente, un giorno l'ha portata a Trento e le ha fatto passare due giorni in un hotel di lusso. Le ha detto - "non voglio niente da te, voglio solo farti stare bene per due giorni" - e alla fine l'ha pure pagata. Poi le ha offerto un lavoro, ma lei non ha ancora accettato.

"Perché?" - le chiediamo, ma lei non dà una risposta.

Perché non accetti il lavoro di un uomo che vuole aiutarti? Potresti cominciare una vita normale, libera dal lavoro in strada? Qual è la verità?

La verità sta nel fatto che Duina è schiava di qualcuno. Che prima di accettare un altro lavoro deve saldare un debito e che se va a lavorare altrove probabilmente se la vengono a prendere e chissà cosa le fanno.

Poi Duina aggiunge: "ho buoni clienti, riesco a guadagnare dagli 800 ai 1.000 euro al giorno".

Bene. Ma allora, che fine fanno questi soldi, ammesso che sia vero?

Ma soprattutto, oltre a mandarne una parte in Romania per la tua famiglia, a chi sono destinati questi soldi?

Qual è la verità, Duina?».

Elena Cotugno

Todi, 2 settembre 2017,

«Siamo al Festival di Todi da due giorni. È difficile comprendere le dinamiche della prostituzione qui. Tra le strade tortuose, in mezzo ai meravigliosi boschi umbri, si affacciano tra i cespugli, al ciglio della strada, roulotte e camper che poi magicamente la sera spariscono. È possibile che per il racket della prostituzione sia talmente organizzato da potersi permettere mezzi di trasporto che rimorchiano le roulotte, le portano sul posto e la sera se le vanno a riprendere? Avranno un deposito custodito? O vengono inghiottite dal bosco nel calar della sera? Inoltre, pare che le ragazze vengano accompagnate a gruppi sul posto di lavoro, questo perciò prevederà l'impegno di ulteriori mezzi di trasporto!

Stamattina, dopo aver fatto queste considerazioni, che si basano su un lavoro di osservazione del luogo di soli due giorni, pensavo che viaggiare con il furgone per le vie della prostituzione, ci sta offrendo un panorama del fenomeno a 360°; ogni luogo in cui facciamo

tappa ha delle leggi proprie, delle diverse dinamiche attraverso le quali la prostituzione si rivela ai nostri occhi. Ogni luogo è un boccone amaro da digerire; vedere come le organizzazioni minimali siano ramificate nelle strade italiane ci spaventa, perché ci rendiamo conto dell'immensità di questo mare. E della forza con la quale si è radicato in ogni dove.

La lotta contro il racket della prostituzione è davvero un'impresa enorme.

Ancora di più il mio pensiero va alle ragazze coinvolte nella schiavitù, ingannate, deportate, violentate, picchiate, sfruttate, eppure sempre lì, al bordo della strada con l'ossessione di guadagnare abbastanza a fine giornata per non essere picchiate ancora.

Mi chiedo se si abitua mai a questa vita e so che molte non ce la fanno.»

Eleonora Cotugno



Genova, Corso Penone, 19 giugno

Bitonto, provincia di Bari, 3 ottobre 2016,
SS 231

« Siamo in uscita diurna con l'auto di servizio della Cooperativa che opera in questa zona. Ci fermiamo a ogni piazzola per dare assistenza alle ragazze. A guidare la macchina c'è un operatore che lavora sul campo da 8 anni; conosce ogni chilometro di questa strada, ogni ragazza in ogni stradina, come se i nomi, l'età, da quanto tempo sono qui, addirittura chi se n'è andata e chi poi è ritornata.

Arrivati all'altezza di Bitonto ci avviciniamo a una stradina di campagna dove, sotto un albero, su un bidone, è seduta una ragazza nigeriana molto coperta, con pantaloni lunghi e un dolcetto beige.

L'operatore si avvicina con l'auto, guarda la ragazza da lontano, strizza gli occhi come se non riuscisse a riconoscerla. Man mano che ci avviciniamo il suo viso si apre; anche la ragazza lo sta guardando, ma con sospetto. Lui si ferma, tira il freno a mano ed esce fuori dall'auto.

Spalanca le braccia. Lei si alza, si avvicina e all'improvviso lo riconosce; urla: "Eeeh!".

Gli corre incontro, lui corre incontro a lei finché si abbracciano, come due che non si vedono da anni.

"Dove sei stata?" - chiede lui e lei con accento straniero - "ero tarziata, poi ho deciso di venire di nuovo" -

"pensavo che non ti avrei più rivista" -
- dice lui -. La ragazza ha strane cicatrici sul volto, una specie di puntini neri che formano quello che mi sembra un disegno tribale attorno agli occhi.

"Ce l'hai ancora il mio numero?" -

- "No" - fa lei -. "Tieni, prenditelo di nuovo" - e le passa un biglietto e un quiscalo - "e chiamami, a qualsiasi ora, io sto qua". - "Lo farò" -
- dice lei.

Si guardano, si abbracciano di nuovo. Lei piange, ma non lo fa vedere. >>

Elena Cotugno

English abstract

Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area

A presentation of the International network Διάζωμα and of the Conference in Venice (11-12 June, 2019)

curated by Maddalena Bassani and Alessandra Ferrighi



Since 2010 the Centro studi classicA of the Università luav di Venezia, under the direction of Monica Centanni, has been developing a census of Greek and Roman theatres and buildings that hosted shows in the Mediterranean area. A first mapping was provided in Engramma n. 77 (January-February 2010), thanks to the information that in the meantime had gradually emerged from scientific works, later published (see the seminal *Memoria del teatro*, edited by P. Ciancio Rossetto and G. Pisani Sartorio, Rome 2002).

The online accessibility of this first mapping has made it possible to start a fruitful international collaboration, in particular with the Διάζωμα association (www.diazoma.gr), which has long been active in Greece in promoting, protecting, restoring, and enhancing ancient theatres. Διάζωμα is also engaged in organizing cultural initiatives aimed at making the heritage known to the general public. Indeed, in the ancient

This cooperation gave rise to a close research and comparison relationship between the working group of ClassicA luav and the members of Διάζωμα, with meetings in Athens on 1 June 2018; Athens 30 March 2019; and in Venice, 11-12 June 2019. The international team aims at defining a new way of cataloguing the places of the ancient spectacles of the Mediterranean basin. The descriptive card that was specifically created collects historical and archaeological information for each building, as well as data relating to today's use / disuse of these structures. These cards will soon be (by the upcoming January 2020) uploaded and managed in the Διάζωμα portal and will be available to anyone who may be interested in the buildings for Greek and Roman shows, as well as in the cultural activities that can be proposed there today.

The opportunities and the criticalities and variables that such a census may entail were discussed at Università luav di Venezia, in the international seminar "Greek & Roman Theatres in Mediterranean Area", on 11 and 12 June 2019, which saw the involvement of scholars and experts from various disciplines: archaeologists, architects, historians of ancient theatre, restorers, curators of cultural heritage, as well as experts in the restoration and graphic restitution of buildings (still visible and usable or only partially preserved).

In the first session, Monica Centanni introduced the seminar with the speech *The International Network of Ancient Theatres: First Steps for a Long-term Project*. Danae Antonakou presented the contributions that had been exposed in Athens on March 29 2019 during the seminar of the network of theatres, in her speech *Un resoconto dell'incontro scientifico della Rete Internazionale dei Teatri Antichi* (A Report of the Scientific Meeting of the International Network of Ancient Theatres). Vassilis Lambrinouidakis, in his speech *Ancient Greek Theatres in Modern Use*, dealt with the revival of Greek tragedies during the early twentieth century, which led to a renewed interest even in the ancient places of acting. Ancient theatres returned interesting together with their recovery as places to revive the ancient plays. Konstantinos Boletis focused on the relationship between architecture, restoration, cultural heritage, and economics in his intervention *Ancient theatres and the "Διάζωμα" association: Bridging cultural heritage with modern society and economy in Greece*.

Maddalena Bassani and Alessandra Ferrighi introduced the theme of cataloguing theatres according to the standards adopted by the Italian Ministry of Cultural Heritage, and presented the theatre card format as proposed by the network, in their contribution *Cataloguing ancient monuments: international standards and specific needs*.

After an introduction on ancient theatres in Italy and Spain and on the theme of the enhancement of archaeological sites, Mauro Marzo and Giuseppe D'Acunto, in their presentation *Shaping ancient theatrical buildings: from historic representation to digital modeling*, showed how new technologies can give a contribution to the knowledge of places through 3D reconstruction.

In the second session, Konstantinos Boletis, *The current restoration program in the cavea of the Theatre of Dionysus*, introduced the activity of Διάζωμα, the association created in 2008 in Greece through the work of volunteers with the aim of protecting ancient sites and monuments related to drama, integrating them into contemporary life.

Finally, attention was given to the work of the students of the class "Greek and Latin sources for the History of Art and Architecture" (held by Monica Centanni and by Maddalena Bassani). They presented some examples of theatres of Roman *Venetia et Histria (Decima Regio Augustea)* with lists concretely evaluating the operability of this census. This way, we put into play – if we may use the word 'play' – the future 'actors', the future graduates in architecture, who will have to manage such fragile and yet precious sites, full of cultural implications. Chiara Chiasera, Cesare Sartori, Vincenzo Zappia presented a study on *The Roman Theatre of Altino*; Jacopo Barbon, Marco Bonotto, Allegra Sieni on *The Theatre of Asolo*; Cristina Bicego on *The Concordia Roman Theatre*; Giada Cavaggion, Filippo Cecchinato, Leonardo Cosaro and Francesco Pasinato on *Verona Arena or Amphitheatre*.

The results of the meeting are now accessible on the Greek & Roman Theatres in Mediterranean Area website, which presents a historical map provided by the Centro studi classicA of the Università luav di Venezia, in collaboration with the Associazione culturale Engramma. On the one hand, the website introduces the objective of the research project – that is to

carry out a methodological discussion initiated by experts from different disciplinary sectors; on the other hand, it ensures the evaluation of the wide effects on the general public that such an initiative can have in both the short and long term.

Summary of the conference Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area (Venice, 11 and 12 June 2019)

I Session

Monica Centanni, *The International Network of Ancient Theatres: First Steps for a Long-term Project*

Danae Antonakou, *Un resoconto dell'incontro scientifico della Rete Internazionale dei Teatri Antichi* (A Report of the Scientific Meeting of the International Network of Ancient Theatres)

Vassilis Lambrinouidakis, *Ancient Greek Theatres in Modern Use*

Konstantinos Boletis, *Ancient theatres and the "Διάζωμα" association: Bridging cultural heritage with modern society and economy in Greece*

Maddalena Bassani and Alessandra Ferrighi, *Cataloguing ancient monuments: international standards and specific needs*

Mauro Marzo and Giuseppe D'Acunto, *Shaping ancient theatrical buildings: from historic representation to digital modeling*

II Session

Konstantinos Boletis, *The current restoration program in the cavea of the Theatre of Dionysus*

Chiara Chiasera, Cesare Sartori, Vincenzo Zappia, *The Roman Theatre of Altino*

Jacopo Barbon, Marco Bonotto, Allegra Sieni, *The Theatre of Asolo*

Cristina Bicego, *The Concordia Roman Theatre*

Giada Cavaggion, Filippo Cecchinato, Leonardo Cosaro and Francesco Pasinato, *Verona Arena or Amphitheatre*

English abstract

The presentation illustrates a international network organized by Università luav di Venezia and Association Διάζωμα. In particular, it presents the results achieved in an international workshop held in Venice in June 2019, in which objectives, methods, and outputs of a research project dedicated to the study and

enhancement of ancient Greek and Roman theatres in the Mediterranean area were proposed. The project is coordinated by the Centro studi classicA - luav, in collaboration with the Research Infrastructure IR.IDE - luav, and the Greek Association Διάζωμα. The international workshop represented a great opportunity to share case studies among scholars, experts, and students in order to discuss opportunities, criticisms, and perspectives in the cultural heritage redevelopment.

key words | Ancient theatres; theatrical festivals; archaeological preservation; cultural heritage enhancement.

Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area

Presentazione della rete internazionale Διάζωμα e della giornata di studi (Venezia, 11-12 giugno 2019)

a cura di Maddalena Bassani, Alessandra Ferrighi



Dal 2010 il Centro studi classicA – architettura, civiltà, tradizione del classico, Università Iuav di Venezia, sotto la direzione di Monica Centanni ha avviato un censimento dei teatri e degli edifici per spettacolo greci e romani attestati nel Mediterraneo. Una prima mappatura è stata fornita in Engramma n. 77 (gennaio-febbraio 2010), anche grazie alle novità che nel frattempo emergevano da lavori scientifici via via pubblicati (v. l'importante *Memoria del teatro*, a cura di P. Ciancio Rossetto e G. Pisani Sartorio, Roma 2002).

L'accessibilità on line di tale prima mappatura ha permesso di avviare una proficua collaborazione internazionale, in particolare con l'associazione Διάζωμα (www.diazoma.gr), che da tempo è attiva in Grecia nella promozione, nella tutela, nel restauro e nella valorizzazione dei teatri antichi. La stessa associazione è altresì impegnata nell'organizzazione di

È nato così uno stretto rapporto di ricerca e di confronto fra il gruppo di lavoro del Centro studi classicA di luav e i componenti di Διάζωμα, con incontri ad Atene il 1 giugno 2018; Atene 30 marzo 2019; a Venezia, 11-12 giugno 2019. Uno degli obiettivi del team internazionale è quello di definire una nuova modalità di catalogazione dei luoghi dello spettacolo antichi del bacino del Mediterraneo. La scheda descrittiva che ne è nata colleziona per ciascun edificio sia informazioni di natura storico-archeologica, sia dati relativi all'odierno utilizzo/disuso di tali strutture. Tali schede saranno presto – entro il prossimo gennaio 2020 – caricate e gestite nel portale di Διάζωμα e saranno consultabili da chiunque possa essere interessato agli edifici per spettacoli greci e romani e alle attività culturali che oggi possono esservi proposte.

Delle potenzialità, come pure delle criticità e delle variabili che un simile censimento può comportare, si è discusso all'Università luav di Venezia durante il seminario internazionale "Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area" nei giorni 11 e 12 giugno 2019, che ha visto coinvolti studiosi ed esperti di varie discipline – archeologi, architetti, storici del teatro antico, restauratori, curatori di beni culturali, nonché esperti di restauro e della restituzione grafica di edifici ancora visibili e fruibili o solo parzialmente conservati.

In apertura della prima sessione, Monica Centanni ha introdotto il seminario con l'intervento *The International Network of Ancient Theatres: First Steps for a Long-term Project*. Danae Antonakou ha presentato i contributi presentati ad Atene il 29 marzo 2019, nel suo intervento *Un resoconto dell'incontro scientifico della Rete Internazionale dei Teatri Antichi*. Vassilis Lambrinoudakis, nel suo intervento *Ancient Greek Theatres in Modern Use*, ha trattato del revival delle tragedie greche durante l'inizio del Novecento che ha comportato un nuovo interesse anche per i luoghi antichi della recitazione. I teatri antichi tornano di interesse insieme al loro recupero come luoghi dove far rivivere le tragedie negli stessi luoghi. La relazione tra architettura, restauro, beni culturali ed economia, è stata al centro dell'intervento di Konstantinos Boletis *Ancient theatres and the "Διάζωμα" association: Bridging cultural heritage with modern society and economy in Greece*.

Maddalena Bassani e Alessandra Ferrighi hanno introdotto il tema della catalogazione dei teatri secondo gli standard adottati dal Ministero dei Beni Culturali italiano, e hanno presentato la scheda dei teatri proposta dalla rete, nel loro contributo *Cataloguing ancient monuments: international standards and specific needs*.

Mauro Marzo e Giuseppe D'Acunto, *Shaping ancient theatrical buildings: from historic representation to digital modeling*, dopo un'introduzione sui teatri antichi in Italia e Spagna e sul tema del progetto di valorizzazione dei siti archeologici, hanno mostrato come le nuove tecnologie possano dare un contributo alla conoscenza dei luoghi attraverso le ricostruzioni 3D.

Durante la sessione successiva Konstantinos Boletis, *The current restoration program in the cavea of the Theatre of Dionysus*, ha mostrato le attività di Διάζωμα, l'associazione creata nel 2008 in Grecia, tramite il lavoro di volontari con lo scopo di proteggere siti antichi e monumenti di spettacoli e integrarli nella vita contemporanea.

Di scena, infine, i lavori degli studenti del corso di *Fonti greche e latine per la storia dell'arte e dell'architettura* (tenuto da Monica Centanni e da Maddalena Bassani). Jacopo Barbon, Cristina Bicego, Marco Bonotto, Giada Cavaggion, Chiara Chiasera, Filippo Cecchinato, Leonardo Cosaro, Francesco Pasinato, Cesare Sartori, Allegra Sieni e Vincenzo Zappia, hanno presentato alcuni esempi di schede di teatri della *Venetia* romana, con l'obiettivo di valutare concretamente l'operabilità di tale censimento e di mettere in gioco, se così si può dire, i futuri 'attori' - i futuri laureati in architettura - che potranno essere chiamati a operare in un luogo fragile ma allo stesso tempo prezioso e carico di implicazioni culturali come un teatro antico. Chiara Chiasera, Cesare Sartori, Vincenzo Zappia hanno presentato un approfondimento su *The Roman Theatre of Altino*; Jacopo Barbon, Marco Bonotto, Allegra Sieni su *The Theatre of Asolo*; Cristina Bicego su *The Concordia Roman theatre*; Giada Cavaggion, Filippo Cecchinato, Leonardo Cosaro, and Francesco Pasinato su *Verona Arena or Amphitheatre*.

I risultati di tale incontro sono ora direttamente accessibili nel sito web *Greek & Roman Theatres in Mediterranean Area*, che presenta

una story map appositamente realizzata dal Centro studi classicA luav, in collaborazione con l'Associazione culturale Engramma, la quale per un verso dà ragione degli sforzi fin qui profusi nello studio e della discussione metodologica avviata fra esperti di diversi settori disciplinari, dall'altro permette di valutare l'ampia ricaduta sul grande pubblico che una simile iniziativa potrà comportare a breve e a lunga scadenza.

Contributi della Giornata di Studi "Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area" (Venice, 11 and 12 June 2019)

I Sessione

Monica Centanni, *The International Network of Ancient Theatres: First Steps for a Long-term Project*

Danae Antonakou, *Un resoconto dell'incontro scientifico della Rete Internazionale dei Teatri Antichi*

Vassilis Lambrinoudakis, *Ancient Greek Theatres in Modern Use*

Konstantinos Boletis, *Ancient theatres and the "Διάζωμα" association: Bridging cultural heritage with modern society and economy in Greece*

Maddalena Bassani and Alessandra Ferrighi, *Cataloguing ancient monuments: international standards and specific needs*

Mauro Marzo and Giuseppe D'Acunto, *Shaping ancient theatrical buildings: from historic representation to digital modeling*

II Sessione

Konstantinos Boletis, *The current restoration program in the cavea of the Theatre of Dionysus*

Chiara Chiasera, Cesare Sartori, Vincenzo Zappia, *The Roman Theatre of Altino*

Jacopo Barbon, Marco Bonotto, Allegra Sieni, *The Theatre of Asolo*

Cristina Bicego, *The Concordia Roman Theatre*

Giada Cavaggion, Filippo Cecchinato, Leonardo Cosaro and Francesco Pasinato, *Verona Arena or Amphitheatre*

English abstract

The presentation illustrates a international network organized by Università luav di Venezia and Association Διάζωμα. In particular, it presents the results achieved in an international workshop held in Venice in June 2019, in which objectives,

methods, and outputs of a research project dedicated to the study and enhancement of ancient Greek and Roman theatres in the Mediterranean area were proposed. The project is coordinated by the Centro studi classicA - luav, in collaboration with the Research Infrastructure IR.IDE - luav, and the Greek Association Διαζωμωα. The international workshop represented a great opportunity to share case studies among scholars, experts, and students in order to discuss opportunities, criticisms, and perspectives in the cultural heritage redevelopment.

key words | Ancient theatres; theatrical festivals; archaeological preservation; cultural heritage enhancement

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2019)

a cura di Anna Fressola

Fin dal 1914 l'Istituto Nazionale del Dramma Antico presenta al Teatro greco di Siracusa le opere drammatiche dell'antichità. Grazie all'attività dell'Istituto, il Teatro greco della città siciliana è da quasi un secolo luogo scenico e agorà, spazio di rappresentazione ma anche spazio aperto ad accogliere idee e contributi molteplici, relativi al problema della lettura e reinvenzione moderna della tragedia greca. Variando negli anni la scelta dei drammi (allestiti dal 2000 con cadenza annuale), la selezione degli interpreti e gli stili della messa in scena, con la sua attività l'Istituto tutela e valorizza un'instimabile patrimonio: l'eredità e l'attualità del dramma classico (tutti i documenti e i materiali riprodotti in questo contributo sono conservati presso l'Archivio Fondazione INDA (AFI) di Siracusa).

I. 1914 | Agamennone di Eschilo



Agamennone di Eschilo

Traduzione, direzione artistica e
musiche di Ettore Romagnoli
Scena di Duilio Cambellotti
Costumi di Bruno Puozzo

Agamennone: Gualtiero Tumiatì
Clitennestra: Teresa Mariani
Cassandra: Elisa Berti Masi
Egisto: Giulio Tempesti

II. 1921 | Coefore di Eschilo



Coefore di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Oreste: Ettore Berti
Elettra: Teresa Franchini
Clitennestra: Emilia Varini
Egisto: Giuseppe Masi

III. 1922 | Baccanti di Euripide, Edipo Re di Sofocle



Baccanti di Euripide

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie delle sorelle Braun

Dioniso: Annibale Ninchi
Tiresia: Fernando Testa
Cadmo: Guglielmo Barnabò
Penteo: Giulio Lacchini
Agave: Teresa Franchini

Edipo Re di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Edipo: Annibale Ninchi
Creonte: Giulio Lacchini
Tiresia: Guglielmo Barnabò
Giocasta: Linda Torri

IV. 1924 | Sette a Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle



Sette a Tebe di Eschilo

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Eteocle: Fulvio Bernini
Antigone: Maria Laetitia Celli
Ismene: Ester Zeni
Messaggero: Ilario Della Noce

Antigone di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Antigone: Maria Laetitia Celli
Ismene: Ester Zeni
Creonte: Gualtiero Tumiatì
Emone: Massimo Piamforini
Tiresia: Fulvio Bernini

V. 1927 | Medea di Euripide, Il Ciclope di Euripide, Le Nuvole di Aristofane, Satiri alla caccia di Sofocle



Medea di Euripide

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Medea: Maria Laetitia Celli
Creonte: Fulvio Bernini
Giasone: Fernando Solieri
Egeo: Massimo Piamforini

Il Ciclope di Euripide

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Sileno: Giulio Gemmò
Ulisse: Giovanni Giacchetti
Polifemo: Gualtiero Tumiatì

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Ettore Romagnoli
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Lesina: Gualtiero Tumiatì
Tirchippide: Oscar Andreani
Socrate: Fulvio Bernini
Il Discorso giusto: Massimo Piamforini
Il Discorso ingiusto: Giulio Gemmò
Pascione: Giovanni Giacchetti

I Satiri alla caccia di Sofocle

Traduzione e direzione artistica di
Ettore Romagnoli
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Valerie Kratina

Apollo: Massimo Piamforini
Sileno: Giulio Gemmò
La ninfa Cillene: Donatella Gemmò

VI. 1930 | Ifigenia in Aulide di Euripide, Agamennone di Eschilo



Ifigenia in Aulide di Euripide
Traduzione di Giuseppe Garavani
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Jia Ruskaja

Agamennone: Corrado Racca
Menelao: Giovanni Giacchetti
Clitennestra: Evelina Paoli
Ifigenia: Giovanna Scotto

Agamennone di Eschilo
Traduzione di Armando Marchioni
Alibrandi
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti

Agamennone: Corrado Racca
Clitennestra: Evelina Paoli
Cassandra: Giovanna Scotto
Egisto: Giovanni Giacchetti

VII. 1933 | Ifigenia in Tauride di Euripide, Trachinie di Sofocle



Ifigenia in Tauride di Euripide

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ifigenia: Maria Melato
Oreste: Mario Bernardi
Pilade: Giorgio Piemonti
Bifolco: Gianni Pietrasanta
Toante: Guido Verdiani
Nunzio: Annibale Ninchi
Atena: Franca Taylor

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Deianira: Maria Melato
Illo: Mario Bernardi
Eracle: Annibale Ninchi
Lica: Gianni Pietrasanta

VIII. 1936 | Ippolito di Euripide, Edipo a Colono di Sofocle



Ippolito di Euripide

Traduzione di Giovanni Alfredo Cesareo
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Giuseppe Mulè
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ippolito: Annibale Ninchi
Fedra: Giovanna Scotto
Teseo: Gualtiero Tumati

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Ildebrando Pizzetti
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Edipo: Annibale Ninchi

Antigone: Vanda Bernini
Ismene: Emma Baroni
Teseo: Amedeo Nazzari
Creonte: Achille Maieron
Polinice: Giovanni Giacchetti

IX. 1939 | Aiace di Sofocle, Ecuba di Euripide



Aiace di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Riccardo Zandonai
Scena di Pietro Aschieri
Costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Atena: Giovanna Scotto
Ulisse: Carlo Ninchi
Aiace: Annibale Ninchi
Tecmessa: Giovanna Scotto
Messaggero: Aroldo Tieri
Teucro: Gino Cervi
Menelao: Paolo Stoppa
Agamennone: Ernesto Sabatini

Ecuba di Euripide

Traduzione di Manlio Faggella
Direzione artistica di Franco Liberati
Musiche di Gianfranco Malipiero
Scena di Pietro Aschieri
Costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto
Polimestore: Annibale Ninchi
Polissena: Rina Morelli
Taltibio: Carlo Ninchi

X. 1948 | Oresteia di Eschilo



Oresteia di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Musiche di Gianfranco Malipiero
Scena e costumi di Duilio Cambellotti
Coreografie di Rosalie Chladek

Agamennone: Mario Besesti
Clitennestra: Giovanna Scotto
Cassandra: Sarah Ferrati
Egisto: Franco Mauri
Oreste: Salvo Randone
Elettra: Daniela Palmer

XI. 1950 | Baccanti di Euripide, Persiani di Eschilo



Baccanti di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Guido Salvini
Musiche di Giorgio Federico Ghedini
Scena e costumi di Giulio Coltellacci
Coreografie di Rosalia Chladek

Dioniso: Vittorio Gassman
Tiresia: Renzo Ricci
Cadmo: Arnolfo Foà
Penteo: Rolando Lupi
Agave: Sarah Ferrati

Persiani di Eschilo

Traduzione di Ettore Bignone
Regia di Guido Salvini
Musiche di Giorgio Federico Ghedini
Scena e costumi di Giulio Coltellacci
Coreografie di Rosalia Chladek

Atoosa: Sarah Ferrati
Messaggero: Vittorio Gassman
Ombra di Dario: Renzo Ricci
Serse: Antonio Crast

XII. 1952 | Edipo a Colono di Sofocle, Troiane di Euripide



Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Ettore Bignone
Regia di Guido Salvini
Musiche di Fiorenzo Carpi
Scena e costumi di Veniero Colasanti
Coreografie di Rosalie Chladek

Edipo: Salvo Randone
Antigone: Edda Albertini
Ismene: Stella Aliquò
Teseo: Carlo D'Angelo
Creonte: Vittorio Sanipoli
Polinice: Giancarlo Sbragia

Troiane di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Guido Salvini
Musiche di Fiorenzo Carpi
Scena e costumi di Veniero Colasanti
Coreografie di Rosalie Chladek

Ecuba: Giovanna Scotto
Taltibio: Piero Carnabucci
Cassandra: Elena Zareschi
Andromaca: Edda Albertini
Menelao: Gabriele Ferzetti
Elena: Vivi Gioi

XIII. 1954 | Prometeo incatenato di Eschilo, Antigone di Sofocle



Prometeo incatenato di Eschilo

Traduzione di Gennaro Perrotta
Regia di Guido Salvini
Scena e costumi di Mario Chiari
Musiche di Goffredo Petrassi
Coreografie di Mady Obolensky

Prometeo: Vittorio Gassman
Cratos: Giorgio Piazza
Efesto: Andrea Bosis
Oceano: Filippo Scelzo
Io: Anna Proclemer
Ermes: Mario Scaccia

Antigone di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Guido Salvini
Scena e costumi di Mario Chiari
Musiche di Fiorenzo Carpi
Coreografie di Mady Obolensk

Antigone: Lilla Brignone
Creonte: Salvo Randone
Ismene: Elena Zareschi
Emone: Franco Mezzera
Tiresia: Annibale Ninchi

XIV. 1956 | Elettra di Sofocle, Ippolito di Euripide



Elettra di Sofocle

Traduzione di Leone Traverso
Regia di Giulio Pacuvio
Musiche di Mario Labroca
Scena e costumi di Franco Laurenti
Coreografie di Aurel Millos

Aio: Annibale Ninchi
Oreste: Sergio Fantoni
Elettra: Diana Torrieri
Crisotemi: Edda Albertini
Clitennestra: Lina Volonghi
Egisto: Gianni Santuccio
Pilade: Mario Ambrosino

Ippolito di Euripide

Traduzione di Leone Traverso
Regia di Orazio Costa Giovangigli
Musiche di Angelo Musco
Scena e costumi di Valeria Costa
Coreografie di Aurel Millos

Ippolito: Massimo Girotti
Fedra: Elena Zareschi
Teseo: Gianni Santuccio

XV. 1958 | Edipo Re di Sofocle, Medea di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Guido Salvini
Musiche di Fiorenzo Carpi
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti
Costumi di Isa Spinelli
Coreografie di Rosanne Sofia Moretti

Edipo: Salvo Randone
Creonte: Carlo D'Angelo
Tiresia: Annibale Ninchi
Giocasta: Andreina Pagnani

Medea di Euripide

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Virginio Puecher
Musiche di Angelo Musco
Scena di Concetto Santuccio e Carmelo Minniti
Costumi di Ezio Frigerio
Coreografie di Marise Flach

Medea: Lilla Brignone
Creonte: Carlo D'Angelo
Giasone: Tino Carraro
Egeo: Enzo Tarascio

XVI. 1960 | Orestide di Eschilo



Orestide di Eschilo

Traduzione di Pier Paolo Pasolini
Regia di Vittorio Gassman e Luciano
Lucignani
Musiche di Angelo Musco
Scena e costumi di Theo Otto
Coreografie di Mathilda Beauvoir

Agamennone: Vittorio Gassman
Clitennestra: Olga Villi
Cassandra: Valentina Fortunato
Egisto: Andrea Bosis
Oreste: Vittorio Gassman
Elettra: Valentina Fortunato

XVII. 1962 | Ecuba di Euripide, Ione di Euripide



Ecuba di Euripide

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Pietro Zuffi
Coreografie di Jacque Lecoq

Ecuba: Elena Zareschi
Polissena: Edmonda Aldini
Polimestore: Carlo D'Angelo
Taltibio: Renzo Ricci

Ione di Euripide

Traduzione di Quintino Cataudella
Regia di Sandro Bolchi
Musiche di Gino Martinuzzi jr
Scena e costumi di Piero Zuffi
Coreografie di Jacque Lecoq

Ermete: Andrea Botic
Ione: Corrado Pani
Creusa: Anna Miserocchi

XVIII. 1964 | Eracle di Euripide, Andromaca di Euripide



Eracle di Euripide

Traduzione di Salvatore Quasimodo
 Regia di Giuseppe Di Martino
 Musiche di Bruno Nicolai
 Scena e costumi di Mischa Scandella
 Coreografie di Jacque Lecoq

Anfitrione: Vittorio Sanipoli
 Megara: Valentina Fortunato
 Lico: Arnoldo Foà
 Eracle: Sergio Fantoni
 Iride: Grazia Marescalchi
 Lissa: Edda Valente
 Messaggero: Carlo D'Angelo
 Teseo: Massimo Foschi

Andromaca di Euripide

Traduzione di Raffaele Cantarella
 Regia di Mario Ferrero
 Musiche di Angelo Musco
 Scena e costumi di Mischa Scandella
 Coreografie di Jacque Lecoq

Andromaca: Anna Miserocchi
 Ermione: Ilaria Occhini
 Menelao: Arnoldo Foà
 Peleo: Ivo Garrani
 Oreste: Antonio Venturi
 Teti: Angela Cardile

XIX. 1966 | Sette a Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle



Sette a Tebe di Eschilo

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena di Lucio Lucentini
Costumi di Maurizio Monteverde
Coreografie di Jacque Lecoq

Eteocle: Sergio Fantoni
Araldo: Raoul Grassilli
Antigone: Lucia Catullo
Ismene: Bianca Galvan

Antigone di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Mario Ferrero
Musiche di Bruno Nicolai
Scena di Lucio Lucentini
Costumi di Maurizio Monteverde
Coreografie di Jacque Lecoq

Antigone: Edmonda Aldini
Ismene: Giuliana Lojodice
Creonte: Aroldo Tieri
Emone: Arnaldo Ninchi
Tiresia: Annibale Ninchi

XX. 1968 | Elettra di Euripide, Fenicie di Euripide



Elettra di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Davide Montemurri
Musiche di Roman Vlad
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Flavio Bennati

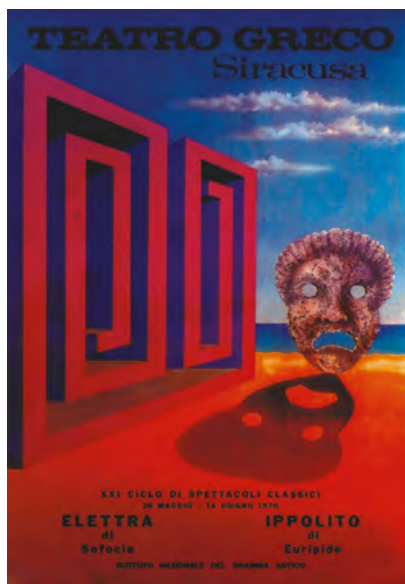
Elettra: Valentina Fortunato
Oreste: Arnaldo Ninchi
Clitennestra: Elena Zareschi
Castore: Ugo Cardea

Fenicie di Euripide

Traduzione di Enzo Cetrangolo
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Mikis Theodorakis
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Marise Flach

Giocasta: Adriana Innocenti
Antigone: Valeria Moriconi
Polinice: Luciano Virgilio
Eteocle: Arnaldo Ninchi
Creonte: Roldano Lupi
Tiresia: Fosco Giacchetti

XXI. 1970 | Elettra di Sofocle, Ippolito di Euripide



Elettra di Sofocle

Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Franco Enriquez
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Angelo Corti

Aio: Tino Carraro
Oreste: Osvaldo Ruggeri
Pilade: Sandro Borchì
Elettra: Carla Gravina
Crisotemide: Leda Negroni
Clitemnestra: Adriana Innocenti
Egisto: Piero Nuti

Ippolito di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Giancarlo Chiaramello
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Marise Flach

Ippolito: Beppe Pambieri
Fedra: Olga Villi
Teseo: Nando Gazzolo

XXII. 1972 | Medea di Euripide, Edipo Re di Sofocle



Medea di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Franco Enriquez
Musiche di Giancarlo Chiaramello
Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali
Coreografie di Marise Flach

Medea: Valeria Moriconi
Creonte: Gianni Cavina
Giasone: Orso Maria Guerrini
Egeo: Andrea Bosis

Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Alessandro Fersen
Musiche di Roberto Mann
Scena e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Cali
Coreografie di Alessandro Fersen

Edipo: Glauco Mauri
Creonte: Lino Trois
Tiresia: Gianni Santuccio
Giocasta: Valeria Moriconi

XXIII. 1974 | Ifigenia in Aulide di Euripide, Troiane di Euripide



Ifigenia in Aulide di Euripide

Traduzione di Eugenio Della Valle
Regia di Orazio Costa Giovangigli
Musiche di Gino Stefani
Scena e costumi di Tullio Costa
Coreografie di Angelo Corti

Agamennone: Renzo Giovampietro
Menelao: Gianni Musy
Clitennestra: Gabriella Giacobbe
Ifigenia: Ilaria Occhini
Achille: Osvaldo Guerrieri

Troiane di Euripide

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Tullio Costa
Coreografie di Angelo Corti

Ecuba: Anna Miserocchi
Taltibio: Claudio Aurelio Volontè
Cassandra: Lucia Catullo
Andromaca: Franca Nuti
Menelao: Giulio Bosetti
Elena: Mara Berni

XXIV. 1976 | Edipo a Colono di Sofocle, Le Rane di Aristofane



Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Marcello Gigante
Regia di Aldo Trionfo
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena di Giorgio Panni
Costumi di Santuzza Cali
Coreografie di Angelo Corti

Edipo: Glauco Mauri
Antigone: Francesca Benedetti
Ismene: Barbara Vermorin
Teseo: Nestor Garay
Creonte: Andrea Matteuzzi
Polinice: Nico Vassallo

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Benedetto Marzullo
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena di Giorgio Panni
Costumi di Santuzza Cali
Coreografie di Angelo Corti

Dioniso: Tino Buazzelli
Xantia: Ezio Marano
Eracle: Franco Alpestre
Euripide: Virgilio Zernitz
Eschilo: Lombardo Fornara

XXV. 1978 | Coefore di Eschilo, Elena di Euripide



Coefore di Eschilo

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Giuseppe Di Martino
Musiche di Bruno Nicolai
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie di Angelo Corti

Oreste: Pino Micol
Elettra: Piera Degli Esposti
Clitennestra: Gabriella Giacobbe
Egisto: Andrea Bosisic

Elena di Euripide

Traduzione di Carlo Diano
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena e costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie di Claudia Lawrence

Elena: Lydia Alfonsi
Teucro: Andrea Bosisic
Menelao: Gianni Santuccio

XXVI. 1980 | Baccanti di Euripide, Trachinie di Sofocle



Baccanti di Euripide

Traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Vico Faggi
Regia di Giancarlo Sbragia
Musiche di Guido Turchi
Scena e costumi di Vittorio Rossi
Coreografie di Angelo Corti

Dioniso: Michele Placido
Tiresia: Ennio Groggia
Cadmo: Andrea Bosis
Penteo: Luigi Diberti
Agave: Anna Maria Guarnieri

Trachinie di Sofocle

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi
Regia di Giancarlo Cobelli
Musiche di Salvatore Sciarrino
Scena e costumi di Paolo Tommasi
Coreografie di Pierluigi Pagano Merlini

Deianira: Valeria Moriconi
Illo: Massimo Belli
Lica: Nino Castelnuovo
Eracle: Tino Schirinzi
Iole: Elvira Berardini

XXVII. 1982 | Supplici di Eschilo, Ifigenia fra i Tauri di Euripide



Supplici di Eschilo

Traduzione di Giuseppe Di Martino e
Scevola Mariotti
Regia di Otomar Krejca
Musiche di Jan Klusàk
Scena di Walter Pace
Costumi di Jan Skalicky
Coreografie di Claudia Lawrence

Danao: Arnaldo Foà
Pelasgo: Massimo De Francovich
Araldo: Edoardo Siravo

Ifigenia fra i Tauri di Euripide

Traduzione di Vincenzo Consolo e Dario
Del Corno
Regia di Lamberto Puggelli
Musiche di Fiorenzo Carpi e Bruno
Nicolai
Scena di Walter Pace
Costumi di Luisa Spinatelli
Coreografie di Marise Flach

Ifigenia: Anna Maria Guarnieri
Oreste: Massimo Foschi
Pilade: Umberto Ceriani
Mandriano: Raffaele Giangrande
Toante: Andrea Bosic
Guardia: Luciano Virgilio
Atena: Marisa Minelli

XXVIII. 1984 | Filottete di Sofocle, Oreste di Euripide



Filottete di Sofocle

Traduzione di Maricla Boggio e
Agostino Masaracchia
Regia di Walter Pagliaro
Musiche di Arturo Anecchino
Scena di Paolo Tommasi
Costumi di Alberto Verso
Coreografie di Claudia Lawrence

Ulisse: Piero di Jorio
Neottolema: Giuseppe Pambieri
Filottete: Giulio Brogi
Mercante: Edoardo Siravo
Voce di Ercole: Turi Ferro

Oreste di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro
dell'INDA sotto la direzione di Giusto
Monaco
Regia di Luigi Squarzina
Musiche di Gianandrea Gazzola
Scena e costumi di Paolo Tommasi
Coreografie di Leda Lojodice

Oreste: Franco Branciaroli
Elettra: Benedetta Buccellato
Elena: Anna Teresa Rossini
Ermione: Antonella Crucitti
Menelao: Cesare Gelli
Tindaro: Edoardo Florio
Pilade: Luigi Mezzanotte

XXIX. 1986 | Le Madri/Supplici di Euripide, Antigone di Sofocle



Le Madri/Supplici di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sbragia

Musiche di Marcello Panni

Scena e costumi di Vittorio Rossi

Coreografie di Raffaella Mattioli

Teseo: Luigi Diberti

Adrasto: Ivo Garrani

Ifi: Adolfo Geri

Evadne: Paola Mannoni

Atena: Milla Sannoner

Etra: Elena Zareschi

Antigone di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Paduano

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anneschino

Scena di Vittorio Rossi

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Caterina Mattea

Antigone: Margaret Mazzantini

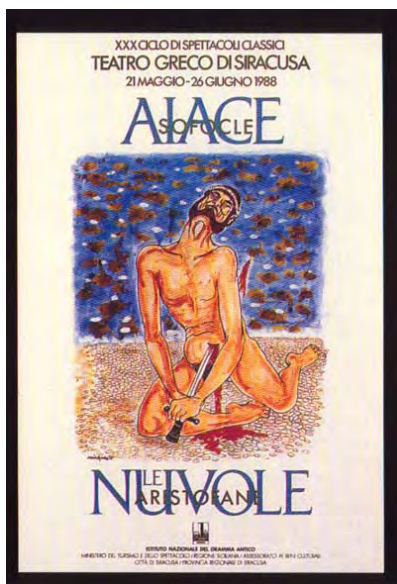
Ismene: Cristina Borgogni

Creonte: Turi Ferro

Emone: Giorgio Bonino

Tiresia: Warner Bentivegna

XXX. 1988 | Aiace di Sofocle, Le Nuvole di Aristofane



Aiace di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Gregorio Serrao

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Nicola Rubertelli

Costumi di Ambre Danon

Athena: Anna Teresa Rossini

Ulisse: Mauro Avogadro

Aiace: Massimo Popolizio

Tecmessa: Micaela Esdra

Messaggero: Stefano Madia

Teucro: Luigi Diberti

Menelao: Edoardo Siravo

Agamennone: Luigi Pistilli

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Enzo Degani

Regia di Giancarlo Sammartano

Musiche di Stefano Maruccci

Scena di Enzo Patti

Costumi di Zaira De Vincentis

Coreografie di Lucia Latour

Strepsiade: Paolo Bonacelli

Sparagnippide: Sebastiano Lo Monaco

Discepolo: Claudio Trionfi

Socrate: Sergio Graziani

Discorso migliore: Giustino Durano

Discorso peggiore: Donato Castellaneta

Primo creditore: Gaetano Campisi

XXXI. 1990 | Elettra di Sofocle, Persiani di Eschilo



Elettra di Sofocle

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Bruno Gentili

Regia di Guido De Monticelli
Musiche di Mario Borciani
Scena di Paolo Bregni
Costumi di Zaira De Vincentis
Coreografie di Paola Maffioletti

Precettore: Gianrico Tedeschi
Oreste: Mario Cei
Elettra: Micaela Esdra
Crisotemi: Mascia Musy
Clitennestra: Paola Mannoni
Egisto: Ireneo Petruzzi
Pilade: Enzo Campailla

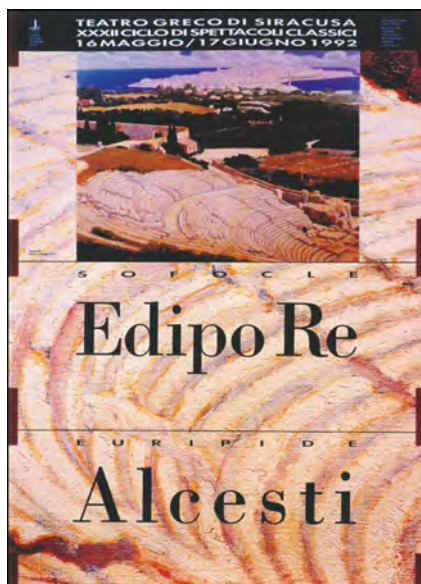
Persiani di Eschilo

Traduzione della Scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Mario Martone
Musiche di Franco Battiato e Giusto Pio
Scena di Mario Martone
Costumi di Zaira De Vincentis

Primo corifeo: Toni Servillo
Secondo corifeo: Antonio Neiwiller
Atossa: Mariella Lo Sardo
Voce del messaggero: Remo Girone
Ombra di Dario: Piero Di Iorio
Serse: Andrea Renzi

XXXII. 1992 | Edipo Re di Sofocle, Alcesti di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Giancarlo Sepe

Musiche di Stefano Marucci

Scena e costumi di Umberto Bertacca

Edipo: Giancarlo Sbragia

Creonte: Mariano Rigillo

Tiresia: Sebastiano Tringali

Giocasta: Anna Proclemer

Alcesti di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Antonio Garzya

Regia di Sandro Sequi

Musiche di Girolamo Arrigo

Scena e costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta

Coreografie di Donatella Capraro e

Marcello Parisi

Apollo: Pino Censi

Thanatos: Bruno Torrissi

Alcesti: Piera Degli Esposti

Eracle: Federico Grassi

Feréte: Gianni Agus

Admeto: Aldo Reggiani

XXXIII. 1994 | Agamennone di Eschilo, Acarnesi di Aristofane, Prometeo di Eschilo



Agamennone di Eschilo

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Umberto Albini
Regia e musiche di Roberto De Simone
Scena di Nicola Rubertelli
Costumi di Odette Nicoletti
Coreografie di Gabriella Stanzio

Agamennone: Mariano Rigillo
Clitennestra: Ida Di Benedetto
Cassandra: Alvia Reale
Egisto: Virgilio Villani
Sentinella: Franco di Francescantonio
Araldo: Sebastiano Lo Monaco

Acarnesi di Aristofane

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco
Regia di Egisto Marcucci
Musiche di Franco Piersanti
Scena e costumi di Graziano Gregori

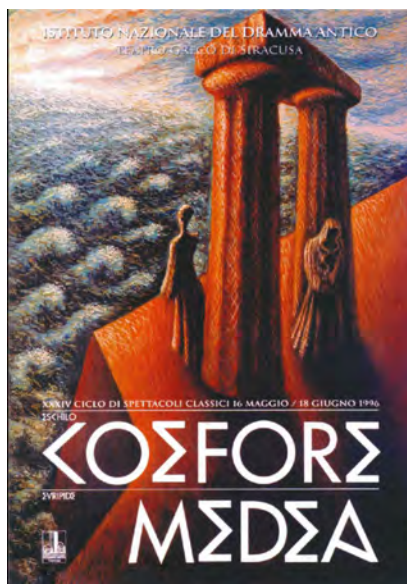
Diceopoli: Marcello Bartoli
Araldo: Giovanni Grasso
Anfiteo: Ulderico Pesce
Ambasciatore: Renato Campisi
Pseudartaba: Gianluca Riggi
Teoro: Paolo Falace

Prometeo di Eschilo

Traduzione di Benedetto Marzullo
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Bruno Schlinkert
Coreografie di Aurelio Gatti

Prometeo: Roberto Herlitzka
Schutz: Piero Di Iorio
Staffel: Davide Sbrogiò
Efestò: Antonio Zanoletti
Oceano: Gabriele Ferzetti
Corifea: Benedetta Bucellato
Io: Piera Degli Espositi
Hermes: Nello Mascia

XXXIV. 1996 | Coefore di Eschilo, Medea di Euripide



Coefore di Eschilo

Traduzione di Umberto Albini
Regia di Giorgio Pressburger
Musiche di Philip Glass, Dimitri
Nicolau, Arvo Part, Isao Tomita, Ryuichi
Sakamoto
Scena e Costumi di Enrico Job
Coreografie di Gloria Catizone

Oreste: Ennio Fantastichini
Elettra: Anna Bonaiuto
Clitennestra: Ivana Monti
Egisto: Franco Interlenghi

Medea di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Mario Missiroli
Musiche di Benedetto Ghiglia
Scena e costumi di Enrico Job

Medea: Valeria Moriconi
Creonte: Gabriele Ferzetti
Giasone: Paolo Graziosi
Egeo: Donatello Falchi

XXXV. 1998 | Baccanti di Euripide, Ecuba di Euripide



Baccanti di Euripide

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Guido Reverdito

Regia di Walter Pagliaro

Musiche di Arturo Anecchino

Scena di Luciano Damiani

Costumi di Alberto Verso

Coreografie di Gheorghe Iancu

Dioniso: Paolo Graziosi

Tiresia: Franco Alpestre

Cadmo: Piero Sammataro

Penteo: Piero Di Iorio

Agave: Micaela Esdra

Ecuba di Euripide

Traduzione di Salvatore Nicosia

Regia di Lorenzo Salveti

Musiche di Paolo Terni

Scena di Luciano Damiani

Costumi di Sibylle Ulsamer

Coreografie di Gloria Catizone

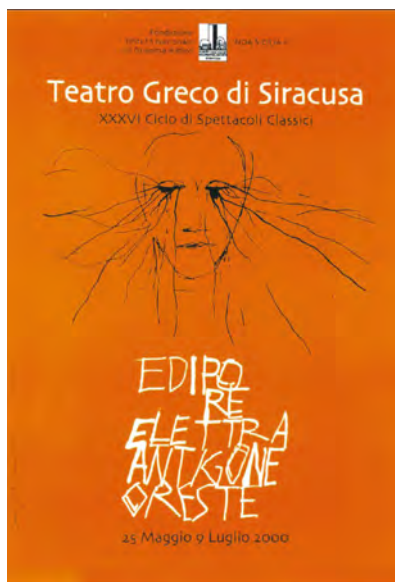
Ecuba: Valeria Moriconi

Polissena: Selvaggia Quattrini

Polimestore: Gigi Angelillo

Taltibio: Luca Lazzareschi

XXXVI. 2000 | Edipo Re di Sofocle, Antigone di Sofocle, Elettra di Euripide, Oreste di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Gabriele Lavia
Musiche di Manuel Sassarego
Scena di Carmelo Giammello
Costumi di Andrea Viotti
Coreografie di Pier Paolo Koss

Edipo: Gabriele Lavia
Creonte: Luca Lazzareschi
Tiresia: Pietro Biondi
Giocasta: Andrea Jonasson

Antigone di Sofocle

Traduzione di Giovanni Raboni
Regia di Patrice Kerbrat
Musiche di Giovanna Marini
Scena e costumi di Guido Fiorato

Antigone: Elena Ghiavro
Creonte: Giulio Bosetti
Ismene: Sandra Franzo
Emone: Luciano Roman
Tiresia: Attilio Cucari

Elettra di Euripide

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi
Regia di Piero Maccarinelli
Musiche di Marco Betta
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Santuzza Cali
Coreografie di Giuditta Cambieri

Elettra: Elisabetta Pozzi
Oreste: Giovanni Crippa
Clitemnestra: Anita Bartolucci
Castore: Marco Marelli

Oreste di Euripide

Traduzione di Dario Del Corno
Regia di Piero Maccarinelli
Musiche di Marco Betta
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Santuzza Cali
Coreografie di Giuditta Cambieri

Elettra: Manuela Mandracchia
Oreste: Graziano Piazza
Elena: Elisabetta Pozzi
Ermione: Laura Mazzi
Menelao: Francesco Migliaccio
Tindareo: Gigi Angelillo
Pilade: Giovanni Crippa

XXXVII. 2001 | Agamennone di Eschilo, Coefore di Eschilo, Festa delle donne di Aristofane, Anfitrione di Plauto



Agamennone di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Mischa van Hoecke

Agamennone: Mariano Rigillo
Clitennestra: Piera Degli Esposti
Cassandra: Daniela Giovanetti
Egisto: Giampiero Fortebraccio

Coefore di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti
Scena di Bruno Buonincontri
Costumi di Elena Mannini
Coreografie di Mischa van Hoecke

Oreste: Alessandro Preziosi
Elettra: Daniela Giovanetti
Clitennestra: Piera Degli Esposti
Egisto: Giampiero Fortebraccio

Festa delle donne di Aristofane

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Tonino Conte
Musiche di Andrea Ceccon
Scena e costumi di Emanuele Luzzati
Coreografie di Stefania Scarinzi

Mnesiloco: Massimo Venturiello
Euripide: Enrico Campanati
Agatone: Pietro Fabbri

Anfitrione di Plauto

Traduzione di Renato Oniga
Regia di Michele Mirabella
Musiche di Matteo D'Amico
Scena di Alessandro Chiti
Costumi di Isabella Montani
Coreografie di Anna Lea Antolini

Sosia: Maurizio Micheli
Alcmena: Brigitta Boccoli
Anfitrione: Claudio Angelini

**XXXVIII. 2002 | Prometeo incatenato di Eschilo,
Baccanti di Euripide, Le Rane di Aristofane**



Prometeo incatenato di Eschilo

Traduzione di Dario Del Corno
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Prometeo: Franco Branciaroli
Kratos: Emanuele Vezzoli
Efesto: Luciano Virgilio
Oceano: Warner Bentivegna
Io: Laura Marinoni
Ermes: Stefano Santospago
Corifea: Galatea Ranzi

Baccanti di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca

Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio
Tiresia: Luciano Virgilio
Cadmo: Walter Bentivegna
Penteo: Giovanni Crippa
Agave: Galatea Ranzi

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Raffaele Cantarella
Regia di Luca Ronconi
Musiche di Paolo Terni
Scena di Margherita Palli
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Marise Flach

Dioniso: Massimo Popolizio
Xantia: Antonello Fassari
Eracle: Stefano Santospago
Caronte: Maurizio Gueli
Euripide: Riccardo Bini
Eschilo: Giovanni Crippa
Plutone: Maurizio Gueli

XXXIX. 2003 | Persiani di Eschilo, Eumenidi di Eschilo, Le Vespe di Aristofane



Persiani di Eschilo

Traduzione della Scuola di Teatro dell'INDA sotto la direzione di Giusto Monaco

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Elena Mannini

Coreografie di Catherine Pantigny

Atossa: Piera Degli Esposti

Messaggero: Roberto Herlitzka

Ombra di Dario: Osvaldo Ruggieri

Serse: Luca Lazzareschi

Eumenidi di Eschilo

Traduzione di Manara Valgimigli

Regia di Antonio Calenda

Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Bruno Buonincontri

Costumi di Elena Mannini

Coreografie di Catherine Pantigny

Pizia: Antonietta Carbonetti

Oreste: Hossein Taheri

Apollo: Osvaldo Ruggieri

Atena: Anita Bartolucci

Le Vespe di Aristofane

Traduzione di Raffele Cantarella

Regia di Renato Giordano

Musiche di Stefano Saletti e Renato Giordano

Scena di Alessandro Chiti

Costumi di Marina Luxardo

Filocleone: Pino Caruso

Schifacleone: Sergio Basile

Sosia: Fabio Busotti

Santia: Nello Mascia

XL. 2004 | Edipo Re di Sofocle, Medea di Euripide



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Salvatore Quasimodo
Regia di Roberto Guicciardini
Musiche di Dario Arcidiacono
Scena di Piero Guicciardini
Costumi di Lorenzo Ghiglia
Coreografie di Michele Abbondanza

Edipo: Sebastiano Lo Monaco
Creonte: Claudio Mazzenga
Tiresia: Mario Scaccia
Giocasta: Francesca Benedetti
Antigone: Carol Martines
Ismene: Andrea Granata

Medea di Euripide

Traduzione di Dario Del Corno
Regia di Peter Stein
Musiche di Giovanni Sollima
Scena di Ferdinand Wögerbauer
Costumi di Moidele Bickel

Medea: Maddalena Crippa
Creonte: Paolo Graziosi
Giasone: Gianluigi Fogacci
Egeo: Fabio Sartor

XLI. 2005 | Sette contro Tebe di Eschilo, Antigone di Sofocle



Sette contro Tebe di Eschilo

Traduzione di Monica Centanni
Regia di Jean-Pierre Vincent
Musiche di Marco Podda
Scena di Jean-Paul Chambas
Costumi di Patrice Cauchetier

Eteocle: Massimo Popolizio
Messaggero: Carlo Valli
Antigone: Rossana Giordano
Ismene: Lucia Cammalleri

Antigone di Sofocle

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Irene Papas
Musiche di Vangelis
Scena di Irene Papas
Costumi di Sophia Kokosalaki
Coreografie di Aurelio Gatti

Antigone: Galatea Ranzi
Creonte: Alessandro Haber
Ismene: Micol Pambieri
Emone: Roberto Salemi
Tiresia: Maurizio Donadoni

XLII. 2006 | Troiane di Euripide, Ecuba di Euripide



Troiane di Euripide

Traduzione di Laura Pepe
Regia di Mario Gas
Musiche di Oreste Gas
Scena e costumi di Antonio Belart

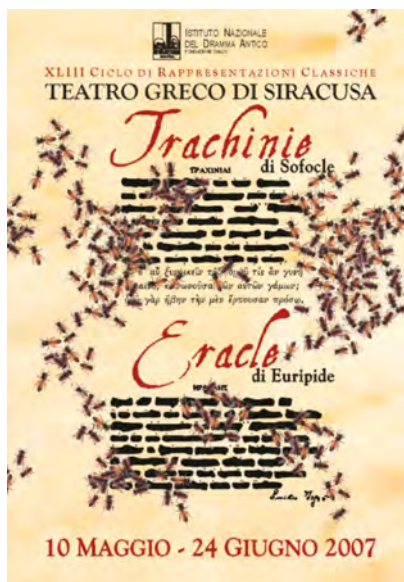
Ecuba: Lucilla Morlacchi
Taltibio: Luca Lazzareschi
Cassandra: Crisitina Spina
Andromaca: Angela Demattè
Menelao: Francesco Biscione
Elena: Giovanna Di Rauso

Ecuba di Euripide

Traduzione di Umberto Albini e Vico Faggi
Regia di Massimo Castri
Musiche di Arturo Annechino
Scena e Costumi di Maurizio Balò
Coreografie di Daniela Schiavone

Ecuba: Elisabetta Pozzi
Polimestore: Sergio Romano
Polissena: Ilaria Genatiempo
Taltibio: Miro Landoni

XLIII. 2007 | Trachinie di Sofocle, Eracle di Euripide



Trachinie di Sofocle

Traduzione di Salvatore Nicosia
Regia di Walter Pagliaro
Musiche di Arturo Annechino
Scena e costumi di Giovanni Carluccio

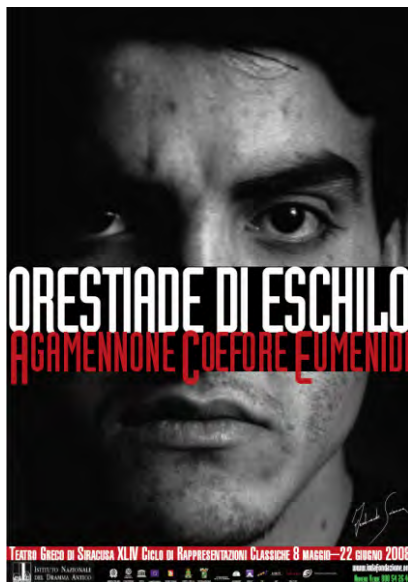
Deianira: Micaela Esdra
Illo: Diego Florio
Lica: Luca Lazzareschi
Eracle: Paolo Graziosi
Iole: Lucina Campisi

Eracle di Euripide

Traduzione di Giulio Guidorizzi
Regia di Luca De Fusco
Musiche di Antonio Di Pofi
Scena di Antonio Fiorentino
Costumi di Maurizio Millenotti
Coreografie di Alessandra Panzavolta

Anfitrione: Ugo Pagliai
Megara: Giovanna Di Rauso
Lico: Massimo Reale
Eracle: Sebastiano Lo Monaco
Iride: Deli De Maio
Lissa: Marianella Bargilli
Messaggero: Luca Lazzareschi
Teseo: Roberto Bisacco

XLIV. 2008 | Orestiade di Eschilo



Orestiade di Eschilo

Traduzione di Pier Paolo Pasolini

Regia, scena e costumi di Pietro Carriglio

Musiche di Matteo D'Amico

Coreografie di Leda Lojodice

Agamennone: Giulio Brogi

Clitennestra: Galatea Ranzi

Cassandra: Ilaria Genatiempo

Egisto: Luciano Roman

Oreste: Luca Lazzareschi

Elettra: Galatea Ranzi

Apollo: Maurizio Donadoni

Atena: Elisabetta Pozzi

XLV. 2009 | Medea di Euripide, Edipo a Colono di Sofocle



Medea di Euripide

Traduzione di Maria Grazia Ciani
Regia di Krzysztof Zanussi
Musiche di Daniele D'Angelo
Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas
Costumi di Beatrice Bordone Bulgari

Medea: Elisabetta Pozzi
Creonte: Francesco Biscione
Giasone: Maurizio Donadoni
Egeo: Michele De Marchi

Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Giovanni Cerri
Regia di Daniele Salvo
Musiche di Marco Podda
Scena di Massimiliano e Doriana Fuksas
Costumi di Nicola Luccherini

Edipo: Giorgio Albertazzi
Antigone: Roberta Caronia
Ismene: Carmelinda Gentile
Teseo: Massimo Nicolini
Creonte: Maurizio Donadoni
Polinice: Giacinto Palmarini

XLVI. 2010 | Aiace di Sofocle, Fedra di Euripide, Lisistrata di Aristofane



Aiace di Sofocle

Traduzione di Guido Paduano
Regia di Daniele Salvo
Musiche di Marco Podda
Scena di Jordi Garcés
Costumi di Silvia Aymonino
Coreografie di Vasily Lukianenko

Athena: Ilaria Genatiempo
Ulisse: Antonio Zanoletti
Aiace: Maurizio Donadoni
Tecmessa: Elisabetta Pozzi
Messaggero: Massimo Nicolini
Teucro: Giacinto Palmarini
Menelao: Mauro Avogadro
Agamennone: Francesco Biscione

Fedra di Euripide

Traduzione di Edoardo Sanguineti
Regia di Carmelo Rifici
Musiche di Daniele D'Angelo
Scena di Jordi Garcés

Costumi di Margherita Baldoni
Coreografie di Alessio Maria Romano

Fedra: Elisabetta Pozzi
Nutrice: Guia Ielo
Teseo: Maurizio Donadoni
Ippolito: Massimo Nicolini

Lisistrata di Aristofane

Traduzione di Ettore Romagnoli
Regia di Emiliano Bronzino
Musiche di Daniele D'Angelo e
Francesco Branciamore
Scena di Jordi Garcés
Costumi di Mariella Gennarino
Coreografie di Dario La Ferla

Lisistrata: Ilaria Genatiempo
Vincibella: Simonetta Cartia
Murrina: Carmelinda Gentile
Lampetta: Dorian La Fauci
Fottino: Sergio Mancinelli

XLVII. 2011 | Filottete di Sofocle, Andromaca di Euripide, Le Nuvole di Aristofane



Filottete di Sofocle

Traduzione di Giovanni Cerri
Regia di Gianpiero Borgia
Musiche di Papacecco e Francesco Santalucia
Scena e costumi di Maurizio Balò
Coreografie di Vasily Lukianenko

Ulisse: Antonio Zanoletti
Neottolema: Massimo Nicolini
Filottete: Sebastiano Lo Monaco
Mercante: Daniele Nuccetelli
Eracle: Giacinto Palmarini

Andromaca di Euripide

Traduzione di Davide Susanetti
Regia di Luca De Fusco
Musiche di Antonio Di Pofi
Scena e costumi di Maurizio Balò
Coreografie di Alessandra Panzavolta

Andromaca: Laura Marinoni

Ermione: Roberta Caronia
Menelao: Paolo Serra
Peleo: Mariano Rigillo
Nutrice: Nunzia Greco
Oreste: Giacinto Palmarini
Teti: Gaia Aprea

Le Nuvole di Aristofane

Traduzione di Alessandro Grilli
Regia di Alessandro Maggi
Musiche di Antonio Di Pofi
Scena e costumi di Marta Crisolini
Malatesta
Coreografie di Dario La Ferla

Strepsiade: Mariano Rigillo
Filippide: Giacinto Palmarini
Discepolo: Sergio Mancinelli
Socrate: Antonio Zanoletti
Discorso migliore: Mauro Avogadro
Discorso peggiore: Anna Teresa Rossini
Creditore: Andrea Romero

XLVIII. 2012 | Prometeo di Eschilo, Baccanti di Euripide, Gli Uccelli di Aristofane



Prometeo di Eschilo

Traduzione di Guido Paduano
Regia di Claudio Longhi
Musiche di Andrea Piermartire
Scena di Oma*Amo Rem Koolhaas
Costumi di Gianluca Sbicca
Coreografie di Martha Graham Dance Company

Prometeo: Massimo Popolizio
Potere: Massimo Nicolini
Violenza: Michele Dell'Utri
Efesto: Gaetano Bruno
Oceano: Mauro Avogadro
Corifea: Daniela Giovanetti
Io: Gaia Aprea
Hermes: Jacopo Venturiero

Baccanti di Euripide

Traduzione di Giorgio Ieranò
Regia di Antonio Calenda
Musiche di Germano Mazzocchetti

Scena di Oma*Amo Rem Koolhaas
Costumi di Pier Paolo Bisleri
Coreografie di Martha Graham Dance Company

Dioniso: Maurizio Donadoni
Tiresia: Francesco Benedetto
Cadmo: Daniele Griggio
Penteo: Massimo Nicolini
Agave: Daniela Giovanetti

Gli Uccelli di Aristofane

Traduzione di Alessandro Grilli
Regia di Roberta Torre
Musiche di Enrico Melozzi
Scena di Oma*Amo Rem Koolhaas
Costumi di Roberto Crea
Coreografie di Dario La Ferla

Pisetero: Mauro Avogadro
Evelpide: Sergio Mancinelli
Upupa: Rocco Castrocicelo

XLIX. 2013 | Edipo Re di Sofocle, Antigone di Sofocle, Le donne al Parlamento di Aristofane



Edipo Re di Sofocle

Traduzione di Guido Paduano
Regia di Daniele Salvo
Musiche di Marco Podda
Scena e costumi di Maurizio Balò
Coreografie di Antonio Bertusi

Edipo: Daniele Pecci
Creonte: Maurizio Donadoni
Tiresia: Ugo Pagliai
Giocasta: Laura Marinoni
Servo e Sacerdote: Mauro Avogadro
Nunzio: Francesco Biscione

Antigone di Sofocle

Traduzione di Anna Beltrametti
Regia di Cristina Pezzoli
Musiche di Stefano Bollani
Scena di Maurizio Balò
Costumi di Nanà Cecchi
Coreografie di Walter Leonardi

Antigone: Ilenia Maccarrone
Creonte: Maurizio Donadoni
Ismene: Valentina Cenni
Emone: Matteo Cremon
Tiresia: Isa Danieli

Le donne al Parlamento di Aristofane

Traduzione di Andrea Capra
Regia di Vincenzo Pirrotta
Musiche di Luca Mauceri
Scena di Maurizio Balò
Costumi di Giuseppina Maurizi
Coreografie di Alessandra Fazzino

Prassagora: Anna Bonaiuto
Blepiro: Vincenzo Pirrotta
Evasore: Antonio Alveario
Cremete: Alessandro Romano

L. 2014 | Oresteia di Eschilo, Le vespe di Aristofane



Agamennone di Eschilo

Traduzione di Monica Centanni
Regia di Luca De Fusco
Musiche di Antonio Di Pofi
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro
Coreografie di Alessandra Panzavolta

Agamennone: Massimo Venturiello
Clitemnestra: Elisabetta Pozzi
Cassandra: Giovanna Di Rauso
Egisto: Andrea Renzi
Sentinella: Mauro Avogadro
Araldo: Mariano Rigillo

Coefore e Eumenidi di Eschilo

Traduzione di Monica Centanni
Regia di Daniele Salvo
Musiche di Marco Podda
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro
Coreografie di Alessio Maria Romano

Oreste: Francesco Scianna
Elettra: Francesca Ciocchetti
Clitemnestra: Elisabetta Pozzi
Egisto: Graziano Piazza
Pilade: Marco Imparato
Pizia: Paola Gassman
Apollo: Ugo Pagliai

Atena: Piera Degli Esposti
Regina delle Erinni: Clara Galante

Le Vespe di Aristofane

Traduzione: Alessandro Grilli
Regia: Mauro Avogadro
Musiche di Banda Osiris
Scena e costumi di Arnaldo Pomodoro
Coreografie di Ivan Bicego Varengo

Vivacleone: Antonello Fassari
Abbassocleone: Martino D'Amico
Sosia: Sergio Mancinelli
Santia: Enzo Curcurù
Figlio: Alessandro Romano
Servo Cantante: Adonai Mamo
Cane di Cidatene: Francesco Scaringi
Mirtia: Doriana La Fauci
Accusatore - Asino di Vivacleone: Sebastiano Fazzina
Troiana: Giulia Diomede
Convitate: Alice Bronzi, Elisa Golino
Ladrete: Antonio Bandiera
Piatto: Laura Ingiulla
Grattugia: Cristina Coniglio
Pentola: Alessia Ancona
Graticola: Rossella Zagami
Cherefonte: Domenico Macri

LI. 2015 | Supplici di Eschilo, Ifigenia in Aulide di Euripide, Medea di Seneca



Supplici di Eschilo

Traduzione di Guido Paduano
Regia di Moni Ovadia
Adattamento scenico in siciliano e greco moderno di Moni Ovadia, Mario Incudine, Pippo Kaballà
Musiche di Mario Incudine
Scena di Gianni Carluccio
Costumi di Elisa Savi
Coreografie di Dario La Ferla

Danao: Angelo Tosto
Pelasgo: Moni Ovadia
Araldo degli Egizi: Marco Guerzoni
Cantastorie: Mario Incudine
Prima Corifea: Donatella Finocchiaro
Voce egizia: Faisal Taher
Musicisti: Antonio Vasta (fisarmonica-zampogna), Antonio Putzu (fiati), Manfredi Tumminello (chitarra-bouzouki), Giorgio Rizzo (percussioni)

Ifigenia in Aulide di Euripide

Traduzione di Giulio Guidorizzi
Regia di Federico Tiezzi
Musiche di Francesca Della Monica, Ernani Maletta
Scena di Pier Paolo Bisleri
Costumi di Giovanna Buzzi

Agamennone: Sebastiano Lo Monaco
Menelao: Francesco Colella
Clitemnestra: Elena Ghiaurov
Ifigenia: Lucia Lavia
Achille: Raffaele Esposito

Medea di Seneca

Traduzione di Giusto Picone
Regia di Paolo Magelli
Musiche di Arturo Anneschino
Scena e costumi di Ezio Toffolutti

Medea: Valentina Banci
Giasone: Filippo Dini
Creonte: Daniele Griggio
Nutrice: Francesca Benedetti
Messaggero: Diego Florio

LII. 2016 | Elettra di Sofocle, Alcesti di Euripide, Fedra di Seneca



Elettra di Sofocle

Traduzione di Nicola Crocetti
Regia di Gabriele Lavia
Musiche di Giordano Corapi
Scena di Alessandro Camera
Costumi di Andrea Viotti

Pedagogo: Massimo Venturiello
Oreste: Jacopo Venturiero
Pilade: Massimiliano Aceti
Elettra: Federica Di Martino
Crisòtemi: Pia Lanciotti
Clitennestra: Maddalena Crippa
Egisto: Maurizio Donadoni

Alcesti di Euripide

Traduzione di Maria Pia Pattoni
Regia di Cesare Lievi
Musiche di Marcello Panni
Scena e costumi di Luigi Perego

Apollo: Massimo Nicolini
Tanàto: Pietro Montandon
Alcesti: Galatea Ranzi
Eracle: Stefano Santospago
Ferète: Paolo Graziosi
Admeto: Danilo Nigrelli

Fedra di Seneca

Traduzione di Maurizio Bettini
Regia di Carlo Cerciello
Musiche di Paolo Coletta
Scena di Roberto Crea
Costumi di Alessandro Ciammarughi
Coreografie di Dario La Ferla

Fedra: Imma Villa
Nutrice: Bruna Rossi
Teseo e Ippolito: Fausto Russo Alesi

LIII. 2017 | Sette contro Tebe di Eschilo, Fenicie di Euripide, Le Rane di Aristofane



Sette contro Tebe di Eschilo

Traduzione di Giorgio Ierano
Regia di Marco Baliani
Musiche di Mirto Baliani
Scena e costumi di Carlo Sala
Coreografie di Alessandra Fazzino

Eteocle: Marco Foschi
Messaggero: Aldo Ottobriano
Antigone: Anna Della Rosa
Aedo: Gianni Salvo
Araldo: Aldo Ottobriano

Fenicie di Euripide

Traduzione di Enrico Medda
Regia di Valerio Binasco
Musiche di Arturo Anecchino
Scena e costumi di Carlo Sala

Giocasta: Isa Danieli
Antigone: Giordana Faggiano
Polinice: Gianmaria Martini
Eteocle: Guido Caprino
Creonte: Michele Di Mauro
Tiresia: Alarico Salaroli

Le Rane di Aristofane

Traduzione di Olimpia Imperio
Regia di Giorgio Barberio Corsetti
Musiche di SeiOttavi
Scena di Massimo Troncanetti
Costumi di Francesco Esposito
Riprese Video di Igor Renzetti

Dioniso: Salvo Ficarra
Xantia: Valentino Picone
Eracle: Roberto Salemi
Caronte: Giovanni Prosperi
Euripide: Gabriele Benedetti
Eschilo: Roberto Rustioni
Plutone: Dario Iubatti

LIV. 2018 | Edipo a Colono di Sofocle, Eracle di Euripide, I Cavalieri di Aristofane



Edipo a Colono di Sofocle

Traduzione di Federico Condello
Regia e scena di Yannis Kokkos
Musiche di Alexandros Markeas
Costumi di Paolo Mariani

Edipo: Massimo De Francovich
Antigone: Roberta Caronia
Ismene: Eleonora De Luca
Teseo: Sebastiano Lo Monaco
Creonte: Stefano Santospago
Polinice: Fabrizio Falco

Eracle di Euripide

Traduzione di Giorgio Ieranò
Regia di Emma Dante
Musiche di Serena Ganci
Scena di Carmine Maringola
Costumi di Vanessa Sannino
Coreografie di Manuela Lo Sicco

Anfitrione: Serena Barone
Megara: Naike Anna Silipo
Lico: Patricia Zanco
Eracle: Mariagiulia Colace
Iris: Francesca Laviosa
Lyssa: Arianna Pozzoli
Messaggero: Katia Mirabella
Teseo: Carlotta Viscovo

I Cavalieri di Aristofane

Traduzione di Olimpia Imperio
Regia di Giampiero Solari
Musiche di Roy Paci
Scena di Angelo Linzalata
Costumi di Daniela Cernigliaro
Coreografie di Lara Guidetti

Demostene: Giovanni Esposito
Nicia: Sergio Mancinelli
Salsicciaio: Francesco Pannofino
Paflagone: Gigio Alberti
Corifeo: Roy Paci

LV. 2019 | Elena di Euripide, Troiane di Euripide, Lisistrata di Aristofane



Elena di Euripide

Traduzione di Walter Lapini
Regia e scena di Davide Livermore
Musiche di Andrea Chenna
Costumi di Gianluca Falaschi
Video Design di D-Wok

Elena: Laura Marinoni
Teucro: Viola Marietti
Menelao: Sax Nicosia
Una vecchia: Mariagrazia Solano
Primo Messaggero: Maria Chiara Centorami
Teonoe: Simonetta Cartia
Teoclimeno: Giancarlo Judica Cordiglia

Troiane di Euripide

Traduzione di Alessandro Grilli
Regia di Muriel Mayette-Holtz
Musiche di Cyril Giroux
Scena di Stefano Boeri

Costumi di Marcella Salvo

Ecuba: Maddalena Crippa
Taltibio: Paolo Rossi
Cassandra: Marial Bajma Riva
Andromaca: Elena Arvigo
Menelao: Graziano Piazza
Elena: Viola Graziosi

Lisistrata di Aristofane

Traduzione di Giulio Guidorizzi
Regia di Tullio Solenghi
Musiche di Marcello Cotugno
Scena e costumi di Andrea Viotti
Coreografie di Paola Maffioletti

Lisistrata: Elisabetta Pozzi
Calonice: Federica Carruba Toscano
Mirrina: Giovanna Di Rauso
Lampitò: Viola Marietti
Cinesia: Tullio Solenghi

Una prima edizione del Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914–2009) è stata pubblicata in “La Rivista di Engramma” 72 (maggio/giugno 2009), a cura di Anna Banfi, Giulia Bordignon e Alessandra Pedersoli.

English abstract

From 1914 the Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) presents the ancient classical dramas at the Greek Theater of Syracuse. Thanks to the activity of the INDA, for more than a century the Greek Theater of the Sicilian city has been a scenic and agora place, a space of representation but also a space that hosts multiple ideas and contributions, related to the problem of modern reading and reinvention of Greek tragedy. INDA, varying over the years the choice of dramas (set up since 2000 on an annual basis), interpretations, performers and staging styles, through its activity preserves and valorizes a inestimable heritage: the inheritance and the newness of classical drama. It is presented here the register of the shows staged from 1914 to 2019.

key words | Istituto Nazionale del Dramma Antico; Greek Theater; Staging of classical drama.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

dicembre **2019**

170 • Frammenti dall'antico: pietre, immagini, testi

Editoriale

Maddalena Bassani, Olivia Sara Carli

Per una storia della glittica "di propaganda": alcune riflessioni

I. L'antico: gemme inedite a Verona

Alessandra Magni

Per una storia della glittica "di propaganda": alcune riflessioni

II. Il post-antico

Gabriella Tassinari

Il trionfo della non-ragione

Alessandro Grilli

Azione come praxis

Francesco Monticini

Gli antichi a processo

Barbara Biscotti

Un sublime e tormentoso Tardoantico

Maria Bergamo

Fortuna e sfortuna di una basíleia

Maddalena Bassani

Labirinto Wunderkammer a Milano

Christian Toson

Medea per strada

Gianpiero Borgia, Elena Cotugno

Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area

Maddalena Bassani, Alessandra Ferrighi (english version)

Greek & Roman Theatres in the Mediterranean Area

Maddalena Bassani, Alessandra Ferrighi (versione italiana)

Regesto degli spettacoli INDA nel Teatro greco di Siracusa (1914-2019)

Anna Fressola